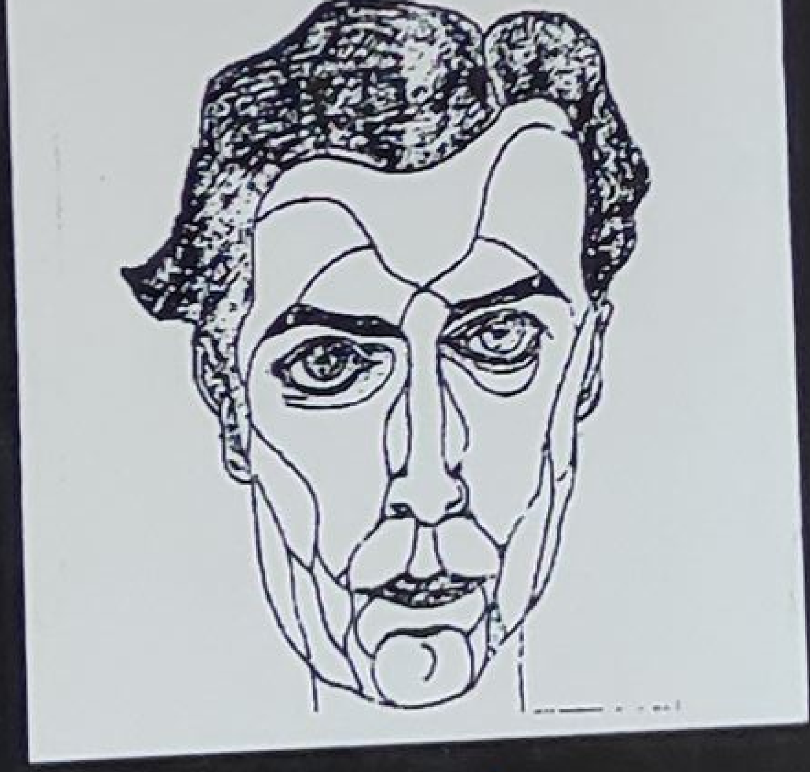
MIRCEA VULCĂNESCU

CHIPURI SPIRITUALE



Dimensiunea românească a existenței

(vol.2)

Mircea Vulcănescu

CHIPURI SPIRITUALE

DIMENSIUNEA ROMÂNEASCĂ A EXISTENŢEI

2

Editura Eminescu
1996

DANTE: „INFERNUL“

tradus de Alexandru Marcu, ilustrat
de Mac Constantinescu și editat de
„Scrisul românesc“, Craiova, 1932

Traducerea unei opere literare constituie întotdeauna o îndeletnicire spinoasă.

Trecerea unei aceleiași intuiții plastice dintr-un material într-altul e deopotrivă de grea în orice artă. Căci fiecare material în care încerci s-o fixezi are parcă o viață proprie, supusă unor legi și ritmuri de sine stătătoare, deosebite de legile care organizează intuiția. Mac Constantinescu, ilustratorul volumului, știe desigur că altfel răspunde bronzul intenției care iscă un surâs la colțul buzei Bacchus-ului său, altfel lutul ars și altfel piatra. Și de aceea și surâsul pietrei nu seamănă cu surâsul bronzului!

Lucrul e cu atât mai învederat în literatură, unde materialul în care se întrupează opera are un grad de libertate în plus față de plastică. Mai întâi, limba face trup din trupul operei înseși. Aci, vedenia nu se poate obiecta în nici un fel, independent de cuvânt, și prin urmare nici disocia de el. Și apoi, materialul din care se face opera literară, limba, e el însuși o operă de artă. Creație culturală a unui popor întreg, ea nu reacționează univoc, ca materialul plastic, pentru orișice conștiință. Ea nu răsfrânge viziunea artistului într-un singur chip, vecinic același, altora, ci adaugă cu fiecare cetitor sau ascultător, intuiției înseși, o pătrundere împrumutându-i, cu sau fără voia autorului, întorsătura duhului, muzicalitatea, experiențele și chiar temperamentul poporului care o vorbește.

(O pictură sau o sculptură poate fi [sic] sau nu înțeleasă, după cum expresia, forma la care a ajuns artistul își află sau nu rezonanțe în sufletul privitorului. O operă literară nu rămâne niciodată neînțeleasă. Prost înțeleasă, e încă înțeleasă. Căci forma care o transmite e cuvântul însuși, vehiculul înțelesului.)

De aceea și proverbul spune: „traduttore, traditore“.

Mai ales când e vorba de capodopere, adică de acele concretizări ale duhului într-o limbă în care legătura dintre conținut și forma limbii e atât de perfectă, încât unitatea lor se impune minții ca o totalitate de nedesfăcut.

Prins între exigențele intuiției și ale expresiei, închise: una în sensul artistic al operei, cealaltă în geniul particular al limbii în care e scrisă, traducătorul e silit să aleagă între „sluta credincioasă“ și „mândra necredincioasă“ din proverb.

Traducerea credincioasă e sluțită în chip necesar de toate rezonanțele datorate de capodoperă colaborării anonime.

Singurul mijloc al traducătorului, ca să renască vraja ruptă a frumuseții, e saltul prin corespondențe și analogii, căutarea, în locul traducerii textuale și al întorsăturilor de frază, care să redea, în felul de a vorbi și de a gândi al celui ce primește traducerea, aceeași trăire artistică, același loc spiritual pe care îl realiza în limba originală expresia intraductibilă.

(Așa s-a și încercat arta „întineririi" capodoperelor, a concentrării lor într-o vedenie accelerată, atunci când lâncezeala lor originală, făcută la nivelul altei sensibilități, împiedica reconstituirea aidoma, retrăirea intuiției originale, într-o sensibilitate modernă, târșită de impaciență și istovire nervoasă.)

Dar, făcând asta, traducătorul trădează, pentru spirit, forma obiectivă a operei pe care o traduce, recreând-o. Recreația e deci prețul unei trădări a originalului pentru originalitatea însăși.

Traducerea d-lui Alexandru Marcu realizează minunea „mândrei credincioase"? De aproape; dar nu de tot. Pentru că de tot e imposibil.

Redat în proză aparentă, ritmul dantesc își desface măsurile, cadențat — versul luând trup ca un basorelief de piatră:

La mij/locul cără/rii vie/ții noa/stre...

povestea începe, reproducând perfect metrica originalului:

Nel mez/zo del/cammin/di nos/tra vi/ta...

Spre deosebire de Coșbuc, care a tradus în versuri, d-l Al. Marcu a ales proza ritmică, mai adecvată pentru redarea impresiei originale. Soluția ne pare fericită.

Rezolvarea ei în acest sens e confirmată, credem, de rostul astăzi unanim recunoscut al prozei ritmice în transmisiunea povestirilor orale, așa cum rezultă din lucrările unui Jousse sau ale altora. Și ea poate servi drept cheie și pentru dezlegarea altor dificultăți similare.

Cum a rezolvat însă traducătorul problema cealaltă, a transpunerii conținutului viziunii dantești în limba noastră?

În primul rând, traducerea d-lui Marcu e o admirabilă traducere textuală. Spre deosebire de Coșbuc, care oscila între mlădierea intuiției dantești exigențelor limbii române, până la „folclorizarea" textului, și între păstrarea termenului italian intraductibil în textul românesc, d-l Marcu a impus limbii românești o ținută adecvată acestei intuiții. Rarii termeni pe care-i lasă netraduși sunt lămuriți în comentar. De pildă: „bolgii". Persistența lor, rară, nu strică limpezimii textului român, ci îi dau numai același aer pe alocuri esoteric, pe care-l are limba lui Dante pentru un italian din vremea noastră.

Experiența arată deci că Dante poate fi încetățenit în românește. Am verificat multe pasagii cu textul italian în față. Prea rare au fost locurile în care ritmul să ceară o îndepărtare de la traducerea imediată. În câteva pasagii traducătorul a preferat

perifraza în locul termenului simplu pe care l-a găsit poate prea puțin rezonant față de textul lui Dante. Din acest punct de vedere, traducerea e o frumoasă izbândă a limbii noastre.

Dificultatea mare a unei traduceri de acest gen stă însă altundeva. *Divina Comedie* e, într-un sens, enciclopedia unei epoci. Transpunerea ei într-altă limbă implică rezolvarea unei probleme de filosofia culturii de cel mai mare interes: găsirea unui sistem de corespondențe între Italia veacului al XIII-lea și România veacului nostru. Epocile unei aceleiași culturi sunt însă uneori impenetrabile. Cu atât mai vârtos epocile a două culturi diferite. Dificultățile sunt aci de multe ori de neînvins. Și nici traducerea d-lui Marcu nu le rezolvă pe toate.

Problema e: cum să redai românului fără altă pregătire, decât a culturii sale, tot înțelesul și toată frumusețea unei capodopere izvorâtă dintr-o altă spiritualitate, născută în altă ambianță, răsfrângând o altă viață? Oricât ar părea lucrul de paradoxal, sabie de neînțelegere a lui Dante în românește e desigur teologia. Teologia lui apuseană, deosebită de a noastră. Cum vom transpune o gândire altoită pe distincțiile aristotelismului în limba unui Răsărit care nu are discriminările corespunzătoare ale gândului în limbă? Dar care are în schimb altele, uneori mai subtile?

O traducere care ar voi să dea rod deplin ar trebui să reia istoria spirituală a fiecărui termen, de la origine, din momentul despărțirii Răsăritului de Apus, și să-i refacă evoluția semantică, genealogia. Să urmărească ce a dat ca „sens" în fiecare limbă și să descurce vâna autentică de scoriile adăugate, în măsura în care aceste scorii nu au deformat sensul inițial. Iată o pildă: „întrupare" nu traduce decât foarte superficial pe „incarnatio" latin, căci „trupul" românesc e plin de sensurile elinului „soma", care s-ar traduce „corpus" mai curând decât „caro".

Traducătorul trece uneori cu ușurință pe lângă astfel de dificultăți. Și traducerea pierde din adâncimea pe care am dorit-o. În loc să prindă rădăcini în adâncurile ființei noastre culturale, rămâne atârnată undeva între Răsărit și-ntre unire.

Iată, de pildă, un pasaj în care e vorba de filosofie, în care mă pricep puțin. Căci italienist nu sunt.

Printre versurile remarcabilului pasaj în care Dante condamnă cămătăria, pe temeiul vechiului argument aristotelic împrumutat de Evul mediu, după care dobânda ar fi împotriva naturii, vine vorba de analogia dintre munca omului și lucrarea lui Dumnezeu, atât de caracteristică ideii apusene a omului, în versurile:

Filosofia, mi disse, a chi la 'ntende,
nota non pure in una sola parte,
come natura lo suo corso prende
da Divino intelleto e da sua arte...
(*Inferno*, canto XI, v. 97—100).

pe care d-l Marcu le traduce în chipul următor:

Filosofia, mi-a răspuns, acelui ce-o-nțelege
nu numai într-un singur loc îi dovedește
că Firea începutul și-l găsește
în mintea și-ndeletnicirea Înaltului părinte-al tuturor...

Și, mai departe, versurile:

e se tu ben la tua Fisica note,
tu troverai non dopo molte carte,
che l'arte vostra quella, quanto puote,
segue, come il maestro fa il discente;
si che vostr'arte a Dio quasi è nipote
(v. 101—105)

sunt traduse:

iar dacă Fizica o cercetezi cu luare-aminte
nu prea departe de-nceput, tu vei găsi
c-a voastră îndeletnicire, pe cât se poate,
urmează deopotrivă Firea, așa cum după-învățător se ia școlarul;
în acest fel și munca omenească nepoată-i e a lui Dumnezeu.
(p. 84)

Cu o intuiție vrednică să fixeze limba filosofică, d-l Marcu traduce „firea", acolo unde alții ar fi tradus pe nedrept „natura".

Dar de ce „mintea" și de ce „îndeletnicirea" lui Dumnezeu, atunci când din adâncurile culturii noastre, nu chiar atât de necunoscătoare a subtilităților gândirii augustiniene, după care Dumnezeu a făcut lumea gândind-o, s-ar fi impus desigur „gândul" și „lucrarea" lui Dumnezeu, expresii desigur mai puțin folosite de moderni; dar care ne privesc din *Biblia* lui Șerban ca din icoană, înfipte-n inima culturii românești.

Nu căutăm nod în papură. Verificăm postulatele de care am vorbit, privitoare la valoarea traducerilor. Mă tem că cu „mintea" și cu „îndeletnicirea" lui Dumnezeu, nu tot cetitorul va cuprinde temele mari ale gândirii teologale pe care le înfățișează Dante, întrucât e obicinuit să se refere la ele cu alți termeni.

Și apoi, nu „îndeletnicirea" omului imită „îndeletnicirea" lui Dumnezeu, ci „lucrarea" omului imită „lucrarea" Domnului: firea.

Într-altă parte găsim „Madona" traducând pe „Madona". „Doamna" a părut desigur traducătorului insuficient, poate prozaic. Mărturisim că deosebirea e cu totul subiectivă, de atitudine; căci și „madona" poate fi trivializat în românește, după cum „doamna" se poate găsi în *Acatistul Bunei-Vestiri*.

Alături, d-l Marcu are soluții fericite.

Corectă ne apare, de asemeni, păstrarea intactă a numelor proprii, chiar atunci când înseamnă ceva (de pildă, dracul Malacoda), cu indicarea semnificației în notă, mai curând decât traducerea lor folcloristică, în genul nefericitului „Til Buh-Oglindă".

Sau, de pildă, problema grea a pornografiei dantești. D-l Marcu are aci îndrăzneala sănătoasă. În loc să denatureze atenuând, scrie traducând întocmai: „iar el din cur făcut-a goarnă..." (p. 164).

Două cuvinte asupra comentariului: scurt și bun.

Un alt fapt vrednic de privit în amănunt, pentru că constituie un evenimente de același ordin cu traducerea, e chipul în care noua ediție a *Infernului* e ilustrată de Mac Constantinescu.

Ilustrarea *Divinei Comedii* nu e mai ușoară decât traducerea ei. Și ea e o traducere. În altă limbă. Limba ochilor, a luminii.

Transpunerea *Divinei Comedii* în visiune plastică întâmpină aceleași dificultăți ca și traducerea ei în altă limbă. Atât numai că artistul e mai liber, în aparență, în alegerea mijloacelor față de text, decât este traducătorul. El își poate alege și genul, și momentele, și amănuntul ilustrării, în vreme ce traducătorul primește, o dată cu limba, și toate legile ei vii. Dar traducătorul are, în toate, o normă fără greș. Artistul nu are decât viziunea lui lăuntrică. Și ades viziunea interioară năzărește. De unde, nevoia unei discipline a ilustratorului, analoagă disciplinei misticului.

Reușita ilustrării unuit text e deci totdeauna o problemă de meșteșug, de disciplinare a viziunii prin model. O lecție de ascultare, în sensul deplin, călugăresc, a cuvântului, de supunere a minții canoanelor modelului însuși. Nu de redare a viziunii tale, ci de pătrundere a vedeniei altuia. Ilustratorul e în aceeași situație cu oricare executant, actor, instrumentist, dănțuitor, acrobat sau mim: interpretează. Meșteșugar preocupat să redea un înțeles existent independent de dânsul, lucrarea lui nu valorează totuși decât în măsura în care recreează opera, identificându-se cu ea.

Transpunerea plastică a *Divinei Comedii* cere, în primul rând, o adâncă pătrundere a goticului. A goticului în dubla lui față, scolastică și populară, închisă în sinteza dantescă.

Mac Constantinescu s-a pregătit îndelung pentru această înțelegere. Nu numai prin conviețuirea îndelungată în vecinătatea sculpturilor care împodobesc portalul de miazănoapte al Catedralei de la Chartres, prin studiile făcute la École de Louvre, sau la noi în Ardeal, asupra iconografiei populare. Dar, demult, alături de Ion Jalea, Mac Constantinescu, cioplitor răsăritean, iscodise îndrăzneala Apusului de a încerca să rupă-n piatră înțelesul unei taine pe care Răsăritul n-o îngăduie înfățișată decât bidimensional.

Așezarea firească a ilustrației *Infernului* în prelungirea efortului artistic căruia îi datorim *Cuviosul* de lemn e vădită, cred, de chipurile „jidovilor“ Nemrod și Efialt, de la p. 245, care ilustrează Cântul al XXXI-lea.

Și cât de adânc a pătruns Mac Constantinescu-n gotic se vădește din chipul în care sensibilitatea lui artistică regăsește sub cuțit, direct, în amănunte, sensul unor teme fundamentale ale teologiei apusene, pe care e poate îndoielnic că le-a cunoscut direct. De pildă, ideea aristotelică a sufletului „formă a trupului“, așa de firesc integrată într-una din cele mai frumoase gravuri ale cărții. Gravura în care Dante și Virgil contemplă vijelia năprasnică în care „sunt purtați în sus, în vecinicie“, sufletele celor care au păcătuit cu trupul (Cântul V, p. 37).

Stilul ilustrației pornește de la genul „imageriei“ populare apusene, în a cărei linie stau:

„Animalele“ din gravura care ilustrează Cântul I, pădurea (în p. 7) sau oamenii cu capul întors la spate din gravura care închipuie pedeapsa ghicitorilor (Cântul XX, p. 151), adânc înrudite — ca spirit — cu chipurile din nenumăratele „lumi pe dos“ de origine italiană, care umplu imageria populară franțuzească;

„Balaurul“ care strânge în brațe și arde pe Cacus, din gravura care ilustrează Cântul XXV (p. 193), înrudit cu gravura cunoscutei *„bête de Gévaudan“;*

Pomul din gravura înfățișând Limbul, în care stau patriarhii (Cântul IV, p. 28), coborât parcă dintr-o temă iconografică comună Răsăritului și Apusului creștin, probabil de origine și mai răsăriteană;

„Cerion“, chipul înșelăciunii, pe spinarea căruia coboară Dante și Virgil, în gravura care împodobește Cântul XVII (p. 127), precum și

„Negrul hieruvim“, care răpește lui Francisc sufletul strămoșului „virtuosului condotier“, în gravura de la p. 211 (Cântul XXVII), pare a coborî, dimpotrivă, din vedeniile lui Ion Scărarul, care împodobesc zidurile mânăstirilor noastre moldovene din veacul al XV-lea, în legătură cu Judecata de Apoi.

Dar această „imagerie populară“, de la care pornește Mac, este abstractizată și purificată în linia perfectă a creației dantești, care îmbină în sinteză minunată vedeniile plastice ale credinței naive cu tensiunea abstractă a gândirii teologice a epocii.

Iată, în acest sens, minunata înțelegere abstractă a „muncilor iadului“, redate în gravura de la p. 51, care împodobește Cântul VII.

Sau atât de impresionanta redare a iremediabilului pedepselor din iad, care se desprinde din unitatea vectorială a ploii de apă (gravura de la p. 45, Cântul VI) sau de foc (gravura de la p. 103, Cântul XIV), care taie parcă din obârșii fără leac, barează și sterilizează, anulând orice efort omenesc, de jos în sus, de a se sustrage pedepsei, efect întruchipat în contrastul planurilor perpendiculare ale trupurilor și ale ploii. (Implorarea oamenilor „culcați pe spate“, după Dante!)

Gravura de la p. 103 este, desigur, una din culmile cele mai înalte ale expresionismului lui Mac Constantinescu, egalată poate, sub acest raport, numai de nemaipomenita tălmăcire a intuiției dantești, care arată pedeapsa ereticilor care ard în morminte, în gravura de la p. 73 (Cântul X).

Cu aceeași înstrunire sufletească, dar mai slabă, e imaginea de la p. 143 (Cântul XIX), arătând gropile în care ard simoniacii.

În același grup expresionist putem situa și gravura halucinantă, care închipuie pedeapsa sinucigașilor (p. 95, Cântul XIII), dar aci, în linia directă a credinței populare.

Mă-ntreb dacă o grupare a gravurilor lui Mac, după afinitățile lor grafice și după problematica lor plastică, nu ar îngădui desprinderea unei chei simbolice pentru înțelegerea *Infernului*, ilustrarea constituind astfel și un fel de exegeză sui-generis a ediției lui Dante, care ar avea astfel două comentarii, din care unul, pentru cei ce nu știu să citească, însă văd. E o verificare pe care îmi propun s-o fac cândva, pornind de la gravurile care înfățișează așezări ritmice de mase omenești, cum ar fi: fățarnicii din gravura de la p. 175 (Cântul XXIII), proxeneții de la p. 135 (Cântul XVIII), sodomiștii din gravura de la p. 111 (Cântul XV).

Semnificativă, sub raportul meșteșugului și al relațiilor lui cu „sensul" tălmăcit, îmi apare mai ales confruntarea variațiilor plastice de la o gravură la alta. Staticismul tenebros al cascadei râului, unde Dante și Virgil întâlnesc pe Gerion (gravura de la p. 119, Cântul XVI), alăturat contrastului dintre static și dinamic al prăpastiei în care zac de boală alchimiștii (gravura de la p. 229, Cântul XXIX), sau dinamicei viziuni a lacului de smoală, în care ard delapidatorii (gravura de la p. 159, Cântul XXI), spune desigur foarte mult.

Dintre intuițiile cele mai realizate ca valoare plastică socotesc vedenia apocaliptică în adâncime de lumină de foc a cetății Dite (gravura de la p. 59, Cântul XIII), în contrast cu adâncimea cealaltă, liniștită, de întuneric, în care se zăresc „acele frumuseți ce fac cerului podoabă", din gravura care premerge întoarcerea spre lume (p. 273, Cântul XXXIV). Privind-o, îți dai seama că adâncimea geamătului de sub pământ, a fundăturii în care am intrat prin gravura de la p. 21 (Cântul III), s-ar putea datori neputinței de contemplare-n liniște a colțului acestuia de cer.

Andreiev povestește undeva că, atunci când Lazăr a ieșit din mormânt, oamenii n-au băgat numaidecât de seamă schimbările care se petrecuseră cu el în timpul cât stătuse în lăcașul morților. Dar că, prin nu știu ce vrajă, toți ochii care întâlneau ochii lui pierdeau, unii după alții, tot rostul, prețul și gustul de a trăi, atinși de aripa iremediabilului înger acoperit cu ochi pe tot trupul.

Mac Constantinescu a înțeles zâmbetul de lămâie al lui Dante.

Și, de aceea, ilustrarea *Infernului* nu are numai o valoare artistică, ci o valoare iconografică autentică: religioasă.

LÉON BLOY

La sfârșitul veacului trecut, a trăit în Franța un om ciudat.

Potrivit de stat, slab, smead, puțin adus de umeri, îmbrăcat în haină neagră de catifea — cu părul învolt și răvășit, cu mustăți lungi, răsucite-n jos, pe moda vremii, și cu o ținută a capului care parcă ieșea din trup și a ochilor care parcă ieșeau din cap, amintind pe aceia ai lui Nietzsche.

Omul acesta era Léon Bloy.

Dacă Georges Clémenceau, care i-a fost contimporan, fusese supranumit „Tigrul", chipul lui Bloy aducea cu acela al unui leu. Un leu famelic, oarecum, în gesturile lui stângace — dar care ajungea să-și scuture coama pentru ca răgetul lui adânc să-i descopere calitatea ființei și să distingi, în glasul lui, glasul celui care răsună în pustie.

Spre bătrânețe, cum se întâmplă de obicei cu toți oamenii, și la fel cu casele, ființa lui s-a îndesat, luminându-se în același timp.

Fața lui, străjuită acum de plete și mustăți albe, era dominată de ochii lui mari, deosebit de albaștri. În seninătatea lui, semăna oarecum cu Joffre; iar leul din el se așezase la picioarele lui Daniel[1].

De unde venea acest om?

După stare civilă, era perigourdin[2], se născuse în 1853, al doilea din 7 copii, și era fiul unui antreprenor de dărâmări, francez, ateu, sărac și fără noroc, și al unei mame spaniole, în sufletul căreia pâlpâiau licăririle de rai și de iad care deformează perspectivele acestei lumi — oglindită în zarea celei de dincolo, în operele lui Greco și Goya.

Era mistică, cum e lesne de înțeles, și neînțelegerea ei cu tatăl lui Bloy era adâncă.

Părinții lui nu s-au înțeles și, de mic, copilandrul a crescut pe maidane, asistând, întors acasă, la mânia tatălui său ridicând mâna asupra mamă-sei, în vreme ce el se ținea de fustele ei, iscându-i o ură puternică împotriva celui ce-i era tată.

Amintirea acestei părţi a vieţii lui dureroase şi nedisciplinate a scris-o în cartea lui *Deznădăjduitul*, roman autobiografic, abia romanţat, scris la începutul carierei sale literare.

Cum era firesc, n-a ajuns astfel să se apuce de nimic.

Cu cartea s-a oprit în clasa a 4-a şi n-a vrut să-şi aleagă nici un meşteşug.

Aplecarea spre darul scriitoricesc şi spre darul zugrăvelii îl face însă să schiţeze de pe acum unele tragedii şi desene.

Pe un autoportret făcut la 19 ani, însemna cuvintele: „Făgăduiala unui chip frumos".

Venit la Paris în 1864, ca impiegat într-un birou, îşi urmează studiile de desen.

Răzvrătitul împotriva tutulor, urâtorul de Hristos şi al Bisericii lui, întâlneşte în 1869 pe Barbey d'Aurevilly, care-l converteşte la catolicism.

În războiul care izbucneşte un an mai târziu, Léon Bloy e franctiror, într-una din nenumăratele bande de partizani care continuă apărarea după prăbuşirea rezistenţei regulate a Franţei.

Amintirile acestei vremi le-a scris în cartea lui *Sudori de sânge*.

„Am fost straşnici alergători, grozavi iepuri în faţa lui Dumnezeu", însemnează el aci, amintindu-şi de această vreme.

După război se-ntoarce la Perigueux. Intră o vreme în biroul unui avocat şi-ndrumă studiile unui frate, singurul de care va rămâne mai legat, dar şi de acesta, de departe.

Întors la Paris în 1873, e contabil la căile ferate. Nu se înţelege cu directorul şi cu colegii. Trăieşte-n mizerie.

În acest timp suferă influenţa lui Blanc de Saint-Bonnet, Roselly de Largues şi Ernest Hello.

Anul 1877 îi precipită existenţa.

În acest an, întâlneşte pe abatele Tardif de Mondrey, care-l iniţiază în tainele exegezei simbolice şi cu care face proiectul unui pelerinaj în ţara sfântă.

În acelaşi an, descoperă cultul de la Salette, un fel de Maglavit al Franţei, unde, în anul 1864, Maica Domnului se arătase plângând unei ciobăniţe, Melania, şi unui ciobănaş, copii, în timp ce-şi păşteau oile pe munte — vestindu-le mânia apropiată a lui Dumnezeu, hotărât să-şi manifeste voinţa cu putere dacă oamenii nu se pocăiesc, vestindu-le războaie şi nenorociri, cu arătarea timpurilor lor exacte şi îndemnându-i să spună şi altora vedenia lor, şi dezlegându-i să comunice şi taina ce le-a fost spusă în anul 1852.

Cultul dezvoltat în jurul acestei apariţii, care precede pe aceea de la Lourdes, şi care s-a întins, în pofida împiedecărilor oficiale, e întreţinut de credinţa populară.

Abatele Tardif de Mondrey, care va muri la Salette, şi Léon Bloy sunt principalii agenţi promotori ai acestui cult în Franţa, care, din primul moment, a avut asupra lui Bloy o înrâurire puternică, mai ales prin faptul Maichii Domnului care plânge pentru păcatele lumii care nu vrea să se lase de rele şi să se mântuie.

A scris o istorie a arătării, intitulată *Cea care plânge* și o *Viață a Melaniei*, în care a descris tribulațiile bisericești ale păstoriței călugărite, căreia i s-a făcut arătarea, și avatarurile unui cult popular cu răsunete adânci metafizice și lăuntrice —prefăcut în negoț de relicve și cărți poștale.

Al treilea eveniment hotărâtor din acest an este ceea ce Bloy a numit „marea lui tribulație pasională". Întâlnirea lui cu Anne Marie Roulet. Viața lor comună în mizerie. Încercarea de fugă la trapiști. Neizbutirea.

Convertită și devenită vizionară, această femeie îi vestește venirea Duhului Sfânt și-i făgăduiește lui Léon Bloy martiriul, pe care-l va aștepta până la sfârșit.

În 1882 femeia își pierde mintea și e internată la Caën, unde va muri în 1907.

Întâmplările acestei drame sufletești, cu adânci răsunete spirituale, le povestește Bloy în romanul său *Deznădăjduitul*, în care se înfățișează pe sine în Marchenoir, pamfletarul temut, și pe Anne Marie Roulet, sub numele Veronicăi.

Către 1882 Léon Bloy își începe cariera literară în mediul cenaclului de la „Chat Noir".

Se leagă cu diverși scriitori parizieni. Scrie pamflete și polemici. Scrierile lui nu au succes. Și acest insucces se va repeta fără greș, cât va trăi, cu fiecare operă nouă.

Ocupă diferite slujbe, scrie la ziare, îndeosebi la „Gil Blas", de unde e dat afară din pricina neputinței de a face compromisuri ca toți apașii din presă.

Din această vreme datează polemicile lui adunate sub titlul *Histoires désobligeantes (Povești supărătoare)*, alungarea lui de la „Gil Blas", în urma scandalului provocat de apărarea pe care o ia prietenului său Laurent Tailhade, bătut în public de adversarii pe care-i atacase și care se-mpacă cu aceștia, despărțindu-se de Bloy, care, catolic și disprețuitor al spadei, refuzase să se bată. Povestea e scrisă de Bloy în cartea *Léon Bloy înaintea porcilor*.

Urmarea e o lungă încercare și mizerie. Izolat de confrații coalizați să facă în jurul lui conspirația tăcerii, Bloy încearcă să sfarme cercul tăcerii, scoțând singur o revistă: „Țeapa", „Le Pal", cu care își irosește ultimele resurse.

Rămas fără un ban și fără slujbă, își duce viața de azi pe mâine, trăind din cerșit și din expediente, fapt care-i aduce renumele de „tapeur" — care-l va însoți toată viața și care-l va face să dea numele primului volum al *Jurnalului* său din 1892: *Cerșetorul ingrat*.

Din această vreme datează legătura lui cu Berthe Dumont, care moare de tetanos în 1885, de care vorbește, sub numele de Clotilda, în prima parte a romanului său *Femeia săracă* (1897).

În 1890, Léon Bloy se căsătorește cu Jeanne Mollbeck, fiica unui poet danez.

E aceea căreia îi va scrie vestitele *Lettres à la fiancée (Scrisorile către logodnică)* și de care va vorbi, tot sub numele de Clotilda, în a doua parte a romanului său *Femeia săracă*.

Mizeria lui Bloy se prelungește.

Are patru copii: două fete și doi băieți, care vor muri de mizerie.

Rătăceşte din casă-n casă, la Paris şi-n împrejurimi, alungat şi urmărit de creditori, trăind din ce apucă de pe la prieteni, lipsit adeseori de toate, aflându-şi mângâierea numai în adâncirea operei şi aşteptând înfrigurat succesul fiecărei cărţi, care nu vine împiedicat de tot felul de coincidenţe.

Anii 1899—1900 îl află la socri, în Danemarca.

Opera lui creşte sub influenţa suferinţei.

Cei din urmă ani sunt alinaţi de ajutorul şi cercul pe care-l face în jurul lui un număr mic, dar în necontenit spor, de prieteni, la inima cărora a ajuns strigătul glasului care predicase în pustie.

În jurul lui se strâng: savantul inginer şi profesor Pierre Termier, Frédéric Brau, prietenul Georges Rouault, ziaristul Alfred Valette, Rachilde, Edouard Barthélémy, abatele Carnuau, fratele Dacien, René Martméau, Jean de la Laurencie, muzicantul George Auric şi finii săi Jacques Maritain, filosoful neotomist, şi scriitorul belgian Van der Meer — nume legate în majoritate de renaşterea literară catolică în plină desfăşurare.

Retras în vecinătatea Parisului, la Bourg-la-Reine, în casa pe care o locuise Péguy, până în 1914, Léon Bloy asistă la marele război, în care nădăjduieşte să afle împlinirea profeţiilor apocaliptice pe care le aştepta sufletul lui.

Dar venirea pe care o aşteaptă, a Domnului, cu putere, tot întârzie, ca şi martiriul care nu-i va fi dat, şi omul se stinge, în 1917, în întunericul aparent, dincolo de care însă lucrează lumina pe care o aşteaptă!

Influenţa lui după război se accentuează. Tăria credinţei lui şi temele lui de reflecţie: antimodernul, noul veac de mijloc, nevoia revizuirii spirituale a omenirii, ieşită din impasul burgheziei louisphilippiene, prevederea unei noi catastrofe, care să împlinească ce a rămas neîmplinit din profeţia *Celei care plânge*, ideile lui despre bani, despre veac şi despre sărăcie dobândesc tot mai multă influenţă.

Însinguratul polemist devine un fel de patron al renaşterii catolice printre intelectualii vremii noastre.

Aceasta este, descrisă pe scurt şi în liniile ei fundamentale, povestea vieţii lui Bloy.

Pentru a despărţi ce este în ea anecdotă şi ce este înţeles adânc, s-o punem faţă-n faţă cu mediul şi în perspectiva operei lui.

Mediul. Mediul în care avea să-şi desfăşoare activitatea literară acest om este acela al celei de a treia republici, această activitate acoperind întreaga epocă dintre cele două războaie: cel din 1870 şi cel din 1914—1918.

Dar omul nu era al veacului său.

Dac-ar fi să stabilim anul naşterii spirituale, ar trebui să urcăm în sus, pe firul anilor, până înaintea anului o mie.

Mediul în care îşi face Bloy începuturile literare coincide cu sfârşitul naturalismului.

E epoca aşa-numită a decadenţilor şi a simbolismului.

Literatura grandilocventă și falsă, care salutase începuturile burgheziei, lăsase locul, treptat, altor orizonturi.

Triumful spiritual al burgheziei văzuse însă apărând acel tip special de om norocos, gol pe dinăuntru, ajuns agent de bursă pentru a-și da o ținută socială și care, prin puterea banului, se și vedea consacrat îndrumător spiritual, proprietar de ziar, de revistă, de editură sau de teatru, care, în virtutea acestui singur fapt, că deține mijlocul prin care dă de lucru, își închipuie că poate reînnoi procedeul din uzină, hotărând asupra soartei producției intelectuale.

Tipul acestui om veleitar, sec, nul, filistin, clădit numai pe din afară și înăuntrul căruia sufla pustia nulității desăvârșite, a fost imortalizat de Henri Monnier sub numele de Joseph Prudhomme[3].

Acestuia i se datoresc locurile comune, răsunătoare și fără sens, ca acel: „*Le char de l'Etat navigue sur un volcan*“, ori acea: „*C'est mon opinion et je la partage*“, sau acel: „*Ce sabre est le plus beau jour de ma vie*“ — și atâtea altele, care vor constitui materia exegezei dărâmătoare la care se va înhăma Bloy.

Omul acesta, care nu crede în nimic, care face din cultură industria scrisului, nu e preocupat de ceea ce valorează, ci numai de ce se vinde.

Și, pentru că se vinde mai ales ceea ce e pe placul mulțimilor și pentru că gloata e, prin firea ei, bicisnică, e firesc ca această industrializare a culturii să aducă cu sine triumful gras al celor mai cumplite nulități literare.

Un uriaș, Balzac, își asumase singur sarcina să adune această lume descusută și s-o reordoneze după legile impuse de planul spiritului. S-o claseze. Dar uriașul căzuse sub povara masivității sarcinei și a lipsei de stil a epocii, după ce înfățișase, în tipurile lui fundamentale, omul vechi și nou, al cărui fel de a fi se ridicase după Revoluția franceză.

Père Goriot, Eugénie Grandet sunt asemenea ființe smulse adevărului vremii lui, de acest uriaș, căruia geniul i-a îngăduit, ultimul, o atare întreprindere și căderea lui a dezlănțuit triumful nulității.

Nepriceperea și scepticismul conducătorilor, unite cu aplecarea mulțimii de a se regăsi mereu în aceleași tipare, avea să aducă pe primul plan al succesului literar un șir de fabricanți în serie de marfă literară după prototipuri istovite: sub Hugo, de a doua mână, ca Coppée și ca Rostand, ori romancieri subrealiști, ca Mirbeau, ori naturaliști scatologi ca Zola, falși mistici ca Huysmans — dați cu toate alifiile diabolismului —, dramaturgi ca Henry Becque, François de Curel ori alții, poeți ca Richepin, Samain și alții, în vreme ce adevărată vână lirică, baudelairiană, verlainiană și mallarméană, ori proza de ținută nobilă și aristocratică erau nevoite să se refugieze în cenacluri, în care scriitorii și artiștii, tăiați de legăturile cu publicul, își citeau unii altora, pe jumătate morți de foame, versurile și proza, ori le publicau în reviste trase la șapirograf.

Hotărârea Goncourtilor de a lega unei societăți scriitoricești toată averea, pentru ca, prin instituirea premiului ce le poartă numele, să asigure scriitorilor de talent putința de a intra în viața literară fără a face compromisuri cu puterile banului,

reprezintă — pe alt plan — aceeași protestare a aristocrației gândului împotriva înjosirii poziției scriitorului față de învingătorii zilei.

Împotriva acestei înjosiri a nivelului literelor și a nivelului general al existenței, împotriva triumfului celor nechemați, ghiftuiți cu bogăție și slavă pentru chipul lor de a flata aplecările josnice ale omului, acești artiști adevărați distilau, în marginea societății triumfătoare, elixirul lor subtil al „spleen"-ului și al „răului de viață" și un pesimism ascuns și o anarhie latentă a spiritului strecura, ca un venin, „urâtul" în sufletele biruitorilor.

Astfel, în vreme ce nihilismul spiritual cucerea pe câte unii — suntem în vremea emulilor lui Nietzsche și ai lui Stirner —, ceilalți își făureau, ca Baudelaire, raiuri artificiale de hașiș ori de blesteme. Clădind în jurul vieții lor de boemi dezordonați zidurile chinezești ale ermetismului, încercau să străbată dincolo prin vraja simbolului, ori a cuvântului ascuns cu măiestrie în țesătura versului, sau, ca Rimbaud, când nu mai puteau răbda, o luau razna, „oriunde, afară din lume".

În acest plin anarhism moral, în această arhitectură clădită în foc de artificii cu simboluri, câțiva aristocrați își aflaseră, ca niște adevărați boieri, o încercare de salvare în ținută.

Tradiționaliști și autoritari, pe urmele lui de Bonald și ale lui de Maîstre, se afișau reacționari față de triumful plebei și atitudinea lor de dandysm și eleganță, împinsă până în domeniul eleganțelor morale, îi făcea să dea mâna, peste devastarea lăuntrică a scepticismului, cu valorile bisericii.

Un asemenea „boier" al spiritului era și acel plin de morgă, dar și de delicatețǎ, Barbey d'Aurevilly, care convertise — mai mult prin ținuta lui, decât prin puterea lui de convingere — pe Léon Bloy.

Și, în această lume, avea să se formeze acela care s-a numit pe sine mai târziu: „Cerșetorul ingrat", „Pelerinul absolutului", ori: „Cel care nu se vinde".

Care a fost poziția lui Bloy în această întâlnire cu mediul pe care l-a descris, am văzut-o în viața lui: lupta.

Lupta crâncenă dezlănțuită de descoperitorul rădăcinilor deznădejdii, prin țesătura minunată de întâmplări pe care am văzut-o, prin faptul că, fiind altoit împotriva ei prin acceptarea voită a durerii, acesta devine un fel de strigoi al nevăzutului, un aducător-aminte al sfârșitului, un deșteptător din somn, un deget arătător pentru *„Mane, Tekel, Fares"*[4].

Hotărâre teribilă pentru omul din veac, pentru că bagă în sufletul lui cele șapte săbii și pentru că aruncă între el și contimporani prăpastia de netrecut a lepădării. Te lepezi de lume în nevăzut și ea se leapădă de tine, văzut.

Pornit pe acest drum, omul pământesc nu mai poate avea alt glas decât profeția și altă soartă decât pe a dreptului: răstignirea.

Căci — vorba poetului — dacă e de ales un răstignit, gloata slobozește totdeauna pe Varava.

Nimic nu-și apără însă omul mai mult ca nevoia de somn și, de aceea, împotriva lui Bloy mediul va dezlănțui tot arsenalul urii, calomniei, izolării, ca să-i acopere glasul.

Și, de aceea, glasul lui va deveni acela al unui profet!

Doctrina. Descoperirea esențială a lui Bloy, floarea pe care o aduce din prăpastie, este ideea Dumnezeului care suferă.

Am văzut rădăcinile salesiene ale acestei idei.

Acolo, pe plaiurile Podișului Central, în singurătatea munților și-n fața a două inimi curate, Maica Domnului, doamna apărătoare a neamului omenesc și întruchiparea nădejdilor lui de mântuire, venise să *plângă* și să amenințe.

Care e taina care face pe Cea pururea fericită să plângă și pe Cea bunăvestitoare să amenințe?

Problema, pentru credincios, e gravă, pentru că nu se pune numai în simbol, ci în prezență, Maica Domnului se *arătase* plângând și *vestise* începutul durerilor.

Durerile acestea sunt știute de creștin.

La sfârșitul *Noului Testament* stă cartea înfricoșătoare a *Apocalipsului*, cartea vestirii sfârșitului, cartea profetică de lacrimi fierbinți și de ură, în care se tălmăcesc cuvintele lui Hristos prin care acesta a vestit a doua venire și durerile care vor premerge prăbușirea definitivă a Satanei și vedenia unui cer și pământ nou.

Vedenia acestui *Apocalips* și a semnelor care vor premerge glasul trâmbițelor de judecată: cele 7 biserici pline de credincioși „căldicei" care au uitat iubirea; cei patru cavaleri sloboziți asupra lumii: Războaiele, Ciuma, Foametea, Răutatea, Vedenia Fiarei și a Antihristului: urâciunea pustiirii ajunsă la locul de cinste, sfâșiind neamul omenesc, Împărăția de o mie de ani, Soarele și Luna căzând ca niște smochine uscate, ruperea peceților de pe cărți, cerul zbârcindu-se ca o piele, spre a îngădui arătarea tainelor lui Dumnezeu, Marea desfrânată călărind Fiara, prăbușirea Satanei în iazul de foc și, în sfârșit, glasul trâmbițelor de judecată și arătarea mielului sfânt venind să aducă cortul lui Dumnezeu cu oamenii, cetatea Noului Ierusalim, gătită ca o mireasă, în care Dumnezeu va șterge orice lacrimă din ochiul omenesc și-n care nu va mai fi nici plângere, nici durere, nici întristare, căci toate cele dintâi vor fi fost — vedenia aceasta a urmărit conștiința creștină, care totdeauna a așteptat prin ea împlinirea mântuirii începută prin Hristos, răstignitul de pe Golgota.

Apropierea anului o mie văzuse, aprinzându-se ca o văpaie, această așteptare și toți dezmoșteniții pământului, nerăbdători ai mântuirii, apucaseră în gloate calea noului Ierusalim, pe care și-o închipuiau naiv, în chipul dezrobirii celui vechi, păstrătorul mormântului lui Dumnezeu, din stăpânirea păgânilor.

Dar anul 1000 trecuse, mormântul Domnului a fost cucerit și pierdut și așteptarea omenească nu și-a văzut împlinirea.

Bizanțul durase împărăția vreme de 1000 de ani și Mielul nu se arătase în slavă.

De atunci, omenirea, uitând făgăduielile, alunecase încet din așteptarea ei metafizică.

Prăbuşită din nădejde, ea căutase în satisfacerea setei de plăceri şi de putere potolirea setei ei vecinice de fericire. Omul încerca să se împace cu veacul şi să uite de făgăduielile lui Dumnezeu. El voia să fie fericit acum, aici, pe pământ şi lupta pentru existenţă, politica şi economia pământească luau locul aşteptării cereşti. Viaţa, care fusese o vale a plângerii şi o vreme de pregătire, devenea un ţel în sine şi ţinta omului devenea împlinirea ei.

Vremea modernă începea cu floarea acelei Renaşteri încă plină de răsunetul aşteptării dumnezeieşti, care vine ca un ecou abia îndepărtat să înstrunească, cu armonia lui, acordurile deja pământeşti ale vedeniei unui Boticelli sau Rafael, după acelea mai vechi şi mai apropiate de cer ale lui Angelico şi Giotto.

Dar nici veacul acesta modern, cu descoperirea Americilor, cu strămutarea căilor mari ale lumii spre Apus, cu aruncarea Răsăritului la marginile lumii şi ale istoriei, cu omul lup pentru om, încercând să-şi dea contenenţa de legislator civil, cu absolutismul lui luminat şi cu goana oamenilor după o fericire pe care o credeau uşoară, dar pe care nu o puteau împlini, nu şi-a dat roada.

Şi, treptat, omul, deziluzionat de noul idol, se văzuse cufundat într-un idealism steril, în care avea să aleagă între o datorie seacă, fără mulţumire pentru el şi fără consolare metafizică, care făcea din el un biet rob al semenilor săi, înger, învârtind piatra de moară — şi între un idealism desfrânat, care făcea din el un Don Quijote, creator de fantasme şi plăsmuiri ale închipuirii, care scotea lumea din el şi se bătea cu morile de vânt ori încerca să scoată luna din fântână.

Prins în această dilemă fără zare, sufletul omului îşi distilase încet amărăciunea şi un pesimism general, un „rău de viaţă“ fără leac se încuibase în sufletul lumii moderne, care trăgea spre sfârşit. O anarhie latentă cuprindea cugetele nu numai în ce priveşte rânduielile purtării, dar şi în ce priveşte aşteptările cunoaşterii. Ştiinţa însăşi, de la care lumea aştepta leac, se dovedise, ca şi datoria, suspectă!

Cum a luat naştere această perspectivă în sufletul ars de sete al lui Bloy?

Cum a devenit pelerinul absolutului în pragul renaşterii aşteptării de Apocalips?

Bloy reflectase mult la această vorbă stranie a jidovilor care batjocoreau pe Hristos în faţa Crucii pe care era răstignit: „Pe alţii a mântuit şi pe sine nu poate să se mântuiască!“

Aceste reflecţii îl întorceau, fără să vrea, de la ideea unui Dumnezeu atotputernic, la ideea unei teodicei tragice, a unui Dumnezeu răstignit, care face să se moară mai departe, de-a lungul lumii, ale cărei păcate le-a luat asupra sa, a unui Dumnezeu sărac, care n-a mântuit lumea decât în speranţă, şi a cărei lucrare e ţinută-n loc de răutatea oamenilor, de la care Fiul cerşeşte, cu lacrămi de sânge, pocăinţa, pentru a se putea săvârşi împlinirea.

Iisus trage să moară până la sfârşitul veacului, spusese Pascal — pe care Bloy nu l-a iubit —, reluând afirmaţiile anumitor mistici.

Nu trebuie să dormi în acest timp.

Înţelegem acum rădăcina vocaţiei de sărăcie, hotărârea de a lua asupra lui partea lui din durerea lumii, de a nu-şi risipi mântuirea, pe care a luat-o Bloy.

Și ne dăm seama cât de greșită a fost părerea superficială a contimporanilor, care au văzut, în refuzul de a se încadra al celui ce nu se vinde, decât un „tapeur“ de rând.

Venirea lui Iisus Hristos și patimile Fiului Omului au mântuit lumea numai în nădejde.

Va trebui să vină cu puterea Duhul Sfânt să-l dezlege de pe cruce și să îi arate slava.

Abia atunci, totul se va fi săvârșit.

Bloy era adus astfel să reînvie ideile pe care le frământase cândva acel ciudat exeget cistercian, Joachim din Flora, care căutase cheia timpurilor în vedenia Fețelor Treimii și care vestise, peste veacul Tatălui și al Fiului, peste *Vechiul* și *Noul Testament*, venirea unui al treilea veac și a unei a treia domnii a Duhului Sfânt.

Și, pentru că totuși Dumnezeu e atotputernic și pentru că Tatăl poate tot, iar Împlinitorul a toate e vestit, și pentru că suferința stăruie în lume și Fiul Omului este încă răstignit, Bloy e adus să se-ntrebe dacă nu cumva, în chip enigmatic, nu se naște, în perspectiva timpului și a durerii, un fel de împotrivire ascunsă a Fețelor Dumnezeiești.

Prăpastie pentru gând.

Idee primejdioasă de apropiat pentru mintea omului, la un pas de erezie, pentru că încearcă să deslușească tainele nedeslușite ale lui Dumnezeu, viața intimă a Treimii, pe care deci omul nu le poate mărturisi ca temeiuri de credință, dar idee necesară, pe care așteptarea lui nerăbdătoare o poate simți izvorând din neîmpăcarea sufletului său cu durerea și din recunoașterea lăuntrică, din neputința neașteptării Aceluia care va împlini tot ce e încă neîmplinit.

Așadar, e adevărat. Neputința de a isprăvi aci, definitiv, cu suferința, cu toate că Hristos a pătimit, s-a răstignit și a înviat, dovedește că pătimirea lui nu e împlinită. Că în chip nevăzut jertfa lui continuă să se săvârșească în lume și că prin durerea și așteptarea lor oamenii sunt asociați acestei jertfe.

Fiecare trebuie să-i ajute să sufere, fiecare trebuie să poarte crucea și să fie judecat după paharul cu apă, adică după cât va fi purtat din durerea altora.

Dar omul se refuză acestei cruci și semnul văzut în care se adună refuzul de a primi crucea e *banul*.

În el se strânge toată bucuria de a trăi, toată setea de putere.

Și, cu toate suferințele lui Dumnezeu, acest ochi al Dracului ține mântuirea-n loc.

Vedeți dumneavoastră, banul acesta pe care-l purtăm în mâini, banul pe care-l purtăm în pungi și-n buzunare, banul pe care-l plătim negustorului, ori pe care-l dăm celui care ne face ceva-n loc, banul pe care-l dăm spre a face bucurie, banul pe care-l dăm de nevoie, de pomană ori spre a ne face datoria, banul pe care-l ascunzi în pământ, ori cel pe care-l strângi alb pentru zile negre, pe care-l câștigi asudând sau pe care-l risipești fără să te gândești, nu e numai o bucată de metal, o părticică de materie.

El e un lucru *prețios*. Adică un lucru de care se leagă preț de suflet.

Pe el îl aștepți, câteodată nerăbdător, pentru el asuzi, pentru el muncești, pe el îl dorești, pe el îi pui bine ori îl dai ca să ai ce-ți trebuie.

Nimic nu e mai stupid decât spusa acelora care spun că banul e o realitate materială.

Nu. În rânduiala omenească de astăzi, și de totdeauna, banul este un *semn*, o realitate *spirituală* teribilă și fără seamăn.

El e puterea de a dobândi ce vrei, și e puterea de a face ce-ți trece prin minte.

E cheia visului, a fericirii, așa cum și-o închipuie omul.

E mijlocul universal.

Când lumea aleargă după bani, sau când luptă să-i păstreze, nu după bani dă iureșul ei, ci dă iureș spre fericire.

Iar când noi aceștia, prepușii, vistierii, strângem sau dăm bani, nu suntem mânuitori de materie, ci de putere.

Ceea ce facem noi nu este socoteala banilor, ci mânuirea unor semne, adunarea puterilor tutulor, pentru folosirea laolaltă.

Ceea ce mânuim nu sunt bani, ci nădejdi, dorințe, avânturi, așteptări, liniște, înfrânări sau lacrimi.

Sunt bani, însemnează că poți ce vrei, poți să îndrăznești, să te bucuri de existență, să ai lumea.

Nu sunt bani, însemnează că trebuie să te restrângi, să te strângi și să nu faci ce-ți pui în gând.

Stranie putere, într-adevăr, și puterea acestor semne, fără de care nu putem face ce vrem, nici dobândi ceea ce dorim.

Puterea care ne unește ori ne-nvrăjbește, nu din pricina semnului stăpânirii pe care-l poartă pe ea, ci pentru că — încă o dată — e cheia lacătelor visului, cheia împlinirii noastre[5].

Așa e, desigur, omul făcut. S-a născut pentru fericire. Ajunge să vezi copiii când sunt mici, setea lor de vis, de bucurie. Lipsa lor de orice griji.

Dar o neputință stranie împiedică pe om să se bucure efectiv de fericire.

O lege legată de însăși firea lui, care face din el parte, l-a blestemat să nu poată fi fericit decât în sudoarea frunții.

E că nu au.

Și pentru tot ce trebuie să capete — pentru tot ce vor să aibă, trebuie să jertfească din ei.

Nu există bucurie fără pierdere de substanță.

Nu există creație din nimic, pe pământ. Această lege a muncii e puterea tragică a păcatului, povara stării omenești.

Prin înfățișarea aceasta a lui de putere împlinitoare, banul are, în opera lui Bloy, o importanță covârșitoare.

El apare ca o nălucă prefiguratoare a Feții de a treia a Treimii, ca o icoană înșelătoare a puterii Duhului Sfânt și, pentru exegetul interpretării simbolice, nu poate rămâne fără-nțeles nici că Hristos s-a vândut pe 30 de arginți și nici că jidovii au luat în stăpânirea lor banul.

Mă veți ierta că vă spun acest lucru, tocmai eu, sortit în veac să port cheia cămărilor vistieriei.

Și, de aceea, problema dobândirii banului nu e o problemă materială, ci una din cele mai înfiorătoare probleme spirituale.

Și, de aceea, cuvinte de-ale lui Bloy, care par unora cinice, ca acela prin care afirmă că recunoaște un prieten prin faptul că îi dă bani, sunt pline de o răstignitoare melancolie.

Și, de aceea, chipul lui Bloy care cerșește, care *s-a hotărât să cerșească, pentru că a refuzat să se vândă*, e plin de răsfrângerea perspectivei amețitoare a prăpastiilor Duhului.

Opera. Voi încerca să înfățișez, în cele ce urmează, câteva gânduri ale lui Bloy.

În partea întâi, mai ales din *Jurnalul* lui; în a doua, din scrierile lui istorice.

Opera lui Bloy e, în aparență, vastă și multilaterală:

Romancier, pamfletar, autobiograf, doctrinar, istoric, corespondent — opera lui se răsfrânge pe toate aceste fețe.

În realitate, opera lui Bloy e simplă și plină de continuitate.

„Am spus mereu același lucru", zice Bloy despre sine însuși, și are deplină dreptate.

Toată opera lui constituie o singură și vastă autobiografie spirituală.

Nu numai *Jurnalul* lui, al cărui caracter autobiografic e firesc.

Nu numai romanele lui, al căror caracter autobiografic e atestat de jurnal.

Dar și polemicile lui, și chiar lucrările lui istorice sunt fragmente ale aceleiași autobiografii, de vreme ce în polemici se pune pe sine „înaintea porcilor"; iar despre Napoleon Bonaparte scrie: „Singurul mijloc pe care l-am avut ca să-l pricep a fost ca să-i atribui sufletul meu".

Și nu numai lui, dar și Ioanei d'Arc, lui Columb sau întregului Ev mediu.

Să-l ascultăm deci, pe el însuși, înfățișându-ne, cu propriile lui cuvinte, câteva din împrejurările de care am vorbit.

Și să le vedem cum răsună în operă.

Să căutăm deci în viața lui, așa cum se răsfrânge în *Jurnal*, aceste teme, să-ncercăm să le deslușim din el și apoi să vedem cum le amplifică orchestral întregii existențe.

Jurnalul. *Jurnalul* lui Bloy nu este material documentar pentru analiza psihologică.

Nu-i nici portretul moral al unei societăți.

Jurnalul lui Bloy e un jurnal de război, jurnalul unui dublu război: unul, între un toreador al spiritului, care luptă să ia de coarne taurul deșărtăciunii burgheze: lupta cu Joseph Prudhomme.

Al doilea, care nu e decât aspectul adânc, lăuntric al aceleiași lupte, este drama tainică a sărăciei, compătimirea sufletului omenesc cu suferința lui Dumnezeu.

Societatea lui Ludovic Filip, acest rege burghez, a văzut luând deplină dezvoltare un alt tip.

Léon Bloy nu este un proletar. Căci proletarul e hedonic.

Idealul lui e la fel cu al burghezului. Ceea ce vrea e fericirea pământească, bucuria de aci[6].

Léon Bloy nu e de acest soi. Léon Bloy a acceptat singur *durerea*.

Polemicele. Oamenii pe care-i atacă sunt din cei mai deosebiți: unii, ca François Coppée și Rostand, sunt epigoni ai lui Hugo, ajunși la cinste și măriri în dauna adevăratei poezii, care se istovește în mizerie.

Alții sunt dușmani ai religiei, sau numai neînțelegători ai ei: Zola, Curel, Anatole France, Daudet, Gourmont.

Alții sunt catolici căldicei, din cei care s-au împăcat cu veacul, după ce s-au dat cu diavolul: Bourget, Huysmans, ziariști ca Valette.

Prietenii lui din tinerețe vin din cercul lui Barbey d'Aurevilly:
De Groux, pictorul,
D'Esparbès,
Laurent Tailhade;
sau îi aduc cărțile lui:
Maritain,
Ternier,
Van der Meer.

Încheiere. Și ca-ncheiere:

Aceasta a fost — pe scurt înfățișat — omul care, prin viața și opera lui, stă la rădăcina întoarcerii sufletului modern francez către rădăcinile lui străvechi.

Pentru cei care privesc Franța de la noi și care s-au deprins s-o vadă într-o anumită perspectivă carteziană de claritate și de simplitate, prin acea perspectivă pe care Dostoievski a judecat-o atât de aspru în înfățișarea lui, a burghezului Parisului, chipul lui Léon Bloy apare cu totul straniu.

Acest „Mare inchizitor", singurul pe care Apusul îl poate opune cu tărie vedeniei lui Dostoievski, are rădăcini adânci, galice. El se leagă de acea Franță foarte veche, pe care puțini o cunosc, către care se-ndrepta și Péguy.

Și, nu știu de ce, privindu-i chipul și reflectând la opera lui, mi-a venit totdeauna în minte chipul acelui șef gal care a luat, la Alezia, asupra lui — ca Ioan-Vodă cel Cumplit al nostru —povara alor săi și predându-se biruitorului Caesar pentru a fi dat pierzării — așa că să nu rămâie descoperiți ai săi, care ar putea apărea ca o altă prefigurație a aceluiași șir de martiri ai Duhului, pentru care adeverește Bloy.

Și poate tocmai de aceea Franța de astăzi, care suferă, îl înțelege, cum poate nu l-a înțeles cea fericită de ieri.

JEAN COCTEAU

Introducere la studiul unei noi stări de spirit

Sufletul fiecărei vremi cere să-și răstălmăcească — pe tâlcul ei — povestea vecinică a orișicărui suflet...

Din când în când, câte un *ales* însoțește, în felul vremii sale, și pentru vremea sa, pe Hristos în grădina Ghetsemani.

Și-acolo, în timp ce ucenicii dorm, singur, împreună cu Hristos, alături de Hristos și cu Hristos alăturea și peste dânsul... pătimește.

Din șirul lung de „confesiuni", conversiunea lui Pascal ne era, până ieri, cea mai vorbitoare.

Conversiunea lui Cocteau ne-aduce o mărturie nouă, o versiune a noastră, a generației care îi urmează culturalicește imediat, nouă. Și însemnătatea ei nu scapă, pentru că Jean Cocteau, ca și Pascal, e din cei ce au pătruns, până la fund, și au gustat din plin din toate „darurile" și roadele pământului; și pentru că Jean Cocteau, ca și Pascal, a sorbit amarul până la fund.

Dar e, între apropierea aceasta dintre Pascal și Jean Cocteau, o diferență care măsoară în același timp depărtarea dintre generația noastră și Pascal: căderea din trufia științei!

Pascal sfârșea prin straniul, și totuși inevitabilul: *„Abrutissez-vous!"*[1] [sic].

Cocteau închide cercul cu un strigăt: *„Soyez libres!"*[2].

Dilema; *„La raison nous commande bien plus impérieusement Lu'un maître, car en désobéissant à l'un on est malheureux, tandis qu'en désobéissant à l'autre on est un sot"*[3] — asupra lui Cocteau nu are priză.

Fericit, Cocteau!

„Là où un mur oblige les philosophes et les savants à des haltes méticuleuses, débute le poète."[4] (*Potomak*, p. 73).

Rădăcina deosebirii stă în faptul că, în fundul sufletului său și împotriva aparențelor potrivnice, Cocteau a rămas copil.

În scrisoarea către Jacques Maritain stă scris;

„L'épaisseur déformante des préjugés prétentieux empèche un homme de voir clair. Rien ne se place entre l'œil de l'enfant et ce qu'il regarde...“ (p. 11);

„C'est sous le signe de l'enfance que nous nous sommes connus...“ (p. 14);

„J'affirme que c'est l'enfant qui m'a vu en vous. L'enfant a vu l'enfant. Ainsi les enfants se dévorent des yeux, d'un bout à l'autre d'une table de grandes personnes“ (p. 113)[5].

Pascal se trudise toată viața să-și recapete copilăria, să se simplifice (sărman bogat cu duhul!).

Și poate că adevărul lui e adevăr întregii noastre generații, îmbătrânite prea devreme.

Cocteau se regăsește, dintr-o dată, altfel. Conatural, ghicește copilăria altora.

Cocteau n-a scris mult. Nici puțin.

Scrierile sunt — toate — „barometre ale stării lui spirituale“, transpuse obiectiv și plastic. (Cocteau are oroare de sentimentalismul dulceag *„à l'eau roses“*[6])[I], prospecte ale grupului din care face parte: Prospecte literare și prospecții. Sonde ce străpung cu îndrăzneală substratele sedimentare ale apucăturilor de gând contimporane, „așezate“. Baloane-sonde înălțate în văzduh; curse, capcane pentru Îngeri. Semne puse la răspântia cărărilor pe care a umblat.

„Si tu rencontres une phrase qui t'énerve, je l'ai mise là, non comme un récif pour que tu chavires, mais
afin
comme à une bouée,
que tu y constates mon parcours.“[7] .

(*Potomak*, p. 52)

S-a întovărășit de tânăr cu un grup inteligent de oameni, cu care a urmărit reînnoirea-n toate, așa după cum vezi, cum simți, cum cugeți[II].

În efortul său trebuie văzut, înainte de orice, un efort de sinceritate. Reacție împotriva atitudinilor falșe, împotriva „pozei“ trase din „obiceiul de a gândi într-un anumit fel“, *dat* —sau mai bine zis: *luat* — pe negândite și de-a gata de la alții; împotriva pseudosublimului, adică a sublimului cu grandilocvență, a sublimului afișat pe la răspântii; împotriva tainei, a misterului pe care-l „așteaptă“ orișicine, de bine ce-i ascuns!

Expresiuni de felul:

„Il s'agit de «déniaiser le sublime... «Le faux sublime»... «cette manière de vouloir être... et paraître à tout prix moralment ému...» .

[I] *„Ma pudeur: Être tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe.“* (*Potomak*, p. 54.) „Pudoarea mea: să fiu gol în întregime, să deretic prin cameră, să sting lumina. Și fiecare să-și aducă lampa cu sine.“

[II] Numele prietenilor cu care s-a legat, și care au ținut așa mult la viața lui, sunt vrednice de luat aminte: Garros, Stravinski, Marie Laurencin, Picasso, Braque, Satie, Auric, Poulenc, Milhaud, Honegger, Germaine Tailleferre, Radiguet, Réverdy, Jacob și mai în urmă Maritain, sunt nume însemnate pentru cunoașterea noii generații culturale franceze. Numele lor e scris pe steag.

«Au mystère à pénombre»... «au faux mystère» nous opposons «le mystère en plein jour», en «pleine lumière»... sans «faux jour»... «sans artifice»“[8];

sau:

„Une phrase du public: «Pourriez-vous me dire ce que celà représente?»“[9],

și-ndată explicația:

„Le public veut comprendre d'abord, sentir ensuite“[10] —

ilustrează din plin această atitudine (atitudine ilustră mai ales prin reacția antiwagneriană căreia i-a dat naștere).

E aci mai ales un efort de eliberare de prejudecata care ne vrea „sublimi“, cu prețul oricărei scălâmbăieli potrivnice firii noastre, „cu orice preț sublim“.

E o reclamație făcută în numele multobiditei „sărăcii cu duhul“, căreia „cei bogați“ n-au șovăit o clipă să-i atribuie machiavelice intenții de mistificare.

Acesta este dadaismul lui Cocteau[III].

E firesc ca, în astfel de condiții, procedeul lui obicinuit de lucru să fie șarada, ghicitoarea, obiectul ascuns în vederea tutulor, ca scrisorile din nuvela lui Edgar Poe.

Trompe l'œil-ul, camuflarea, găsirea de corespondențe, analogii transparente, spuse cu indiferență... te fac să treci pe lângă ținte fără ca măcar să bagi de seamă.

Îngerii nu se văd cu ochii!

O pildă:

Montagnes au dessous du niveau de la mer.
Un cheval mange sur le toit.
Pente raide; la vache à l'aise
comme une mouche,
caressons-la.
Tiens! elle est à deux kilomètres.
Derrière le sommet
(la terre est ronde)
elle se cache.

Et toi, si loin
Si près de moi[11]

(*Trompe l'œil: Poésie*, p. 319);

sau *Théâtre:*

La vie est à l'endroit,
la mort est à l'envers.

[III] E știut că dadaismul se înfățișează, înainte de orice, ca o școală negativă, de *descătușare a frumosului de orice element convențional*. Din clipa în care poezia nouă începe să „*construiască*“, depășește cu necesitate dadaismul. E cazul lui Cocteau. E și cazul suprarealiștilor.

Les animaux de l'Arche
ne savaient pas prier.
Toute ma ville en marche
derrière une vitrier.

Leçons de trompe
fleur
Soufleur[12]
(Vous êtes trop sévère);

și mai ales sfârșitul revelant:

Si le décor est à l'endroit.
tout le complot este découvert.
Si le décor est à l'envers
Elle épouse le fils du roi[13]
(*Poésie*, p. 198)

Procedeul îngăduie, în teatru mai ales, dezvoltări nespus de interesante, de care Cocteau și-a dat seama și le întrebuințează cu o măiestrie tehnică desăvârșită. *Les Mariés de la Tour Eiffel* sunt născuți dintr-o astfel de dezvoltare[IV].

Alteori, procedeul lui stă în reîmprospătarea strălucită a locului comun, dinadins subliniat în frază, loc comun căruia automatismul obicinuinței și al banalității i-a răpit sensul, și căruia poezia i-l restituie.

Pildă strălucită: *Locutions:*

Fraîche comme une rose.
Sage comme une image.
Votre cœur
en forme de cœur:
c'est bien rare.
Franc comme l'or. Rosa la rose.
Toute les roses perdent leurs joues
sur le tapis; combien de masques?
Je suis pâle comme la mort[14].
(*Poésie*, p. 277);

sau *Pauvre Jean* (*Poésie*, p. 278—279)[V].

Lucrările lui de căpetenie sunt autojustificări, pamflete.
Dar care *Confesiuni* au fost vreodată altceva?

Toate lucrările lui au un aer ciudat pentru burghezul obicinuit cu librăria anodină.
Probă: structura *Potomak*-ului, de pildă.

[IV] Tema este evident împrumutată din *Contes. Poésie*, p. 339.
[V] Din acest al doilea tip fac parte procedeele întrebuințate în evocarea supranaturalului din *Orphée*. Cu o serie de lucruri neînsemnate crează un sens nou și o viziune plastică a morții.

Straniul merge pân-acolo, încât, în *Les Mariés de la Tour Eiffel* — jalnică farsă a omenirii atunci când pune prea mult preț pe sine —, Cocteau, făcând pe placul publicului dornic „să-nțeleagă", așază-n primul plan două fonografe menite să „explice" acestuia acțiunea mută care se petrece-n scenă.

Și publicul se plânge de mistificare!

A debutat[14 bis] cu *Poezii: Le Cap de Bonne-Espérance, Discours du Grand Sommeil*, în care Cocteau, rupând alexandrinul, înstruna versuri în ritmul zborului planat sau al motorului de aviație, închinate lui Garros, dezrobitorul zburător; dar „cu gândul la un pilot al duhului".

Une bielle rime avec une bielle
Un piston avec un piston
Un écrou avec mille écrous...
... la méme huille circule entre les jointures[15].
(*Poésie*, p. 15).

sau începutul admirabilei *Invitation à la mort*, care invocă involuntar punerea în mișcare a elicei ca o bătaie mare de aripi:

Un combat de pigeons glacés en pleine figure
offerte à vos gifles drapeaux
le gel qui gante
Aquarium océanique...[16 VI].
(*Poésie*, p. 106)

Au urmat: *Vocabulaire Plein-Chant*: întoarcere la alexandrin și forma pură.

A continuat cu *Potomak*-ul — remarcat de Valéry ca cea mai semnificativă carte pentru înțelegerea vremii în care-a apărut (1924)[VII].

În *Le Grand écart* ne-a dat romanul halucinant al adolescenței sale; în *Thomas l'imposteur*, o transfigurare a războiului prin prisma rezonanțelor sufletului său propriu.

Între timp, piese. Una, două, mai multe.

O transpunere a *Antigonei* pe ițele sensibilității contimporane; și *balete: Parade* (muzica de Satie, decorurile lui Picasso), căzută cu răsunet și reluată cu succes; *Le Boeuf sur le toit* și *Les Mariés de la Tour Eiffel*, în care, luând ca izvor de inspirație „teatrul de bâlci" și revista, încearcă să schițeze un gen nou de reprezentație, care avea apoi să aibă sorți neașteptați de dezvoltare.

În sfârșit: *Rappel à l'ordre*, colecție de critici, de polemici și de note, începând cu *Le Coq et l'Arlequin*.

[VI] Versurile lui Cocteau trebuiesc recitite. Urechea fiind încă „în așteptarea sublimului" care nu vine. Plac numai când auzul s-a strunit; ca o vioară din care nu poți scoate o melodie până ce coardele nu au „raportul normal" de sunete.

[VII] *La crise de l'esprit*, în *Variétés*.

... În urmă, *Scrisoarea către Jacques Maritain*, „*qui ferme une boucle qui commence au Coq et l'Arlequin*“ [17].

Fire simțitoare, lesne primitoare oricărei influențe, Cocteau nu a putut rămâne străin mult timp de „impasul etic de care nici un om cu sufletul sensibil nu a putut scăpa“ în vremea noastră.

Spune undeva:

> „*Trop de milieux divers nuisent au sensible qui s'adapte. Il était (une fois) un caméléon. Son maître pour lui tenir chaud le déposa sur un plaid écossais bariollé.*
> *Le caméléon mourut de fatigue*“[18].
>
> (*Potomak*, p. 52—53);

și mai departe:

„*De famille bourgeoise, je suis un monstre bourgeois. Je constate la chose et elle-même m'oblige à une solitude defférente.*

La Bohème, Argémone, hélas! j'y patauge.
Contre un blason je me blesse.
Et je retourne au Potomak.
Et les Eugènes m'envahissent.
Et j'écris ce livre“[19].

(*Potomak*, p. 263);

apoi:

„*Monde à moi qui me chasses de l'autre monde, où, seul, je sanglote et je pavoise*“[20].

(*Potomak*, p. 25);

sau:

„*C'est toujours plus ou moins atroce. Mais de peu les gens se contentent. Leur sécurité s'installe où commence notre inquiétude*“[21].

(*Potomak*, p. 313);

și-n fine:

„— *Persicaire, vous savez ce que je mange le matin*
....
Du cacao et un malaise mortel“[22].

(*Potomak*, p. 268)

Rău de moarte!... Iată meditația pe care o întrezărești sub fiecare rând al lui Cocteau.

Moartea...

„*Plus loin je te parle d'un acrobate: «Chaque pas trompe la chute.» Il ignore où cesse la corde, et même le pied sur la terre ferme, il marche avec précaution*“[23].

(*Potomak*, p. 52);

altundeva:

„*L'acrobate, en somme, et dessous le vide.*
Si nul trouble — et sous le pied, après le pied la corde, vers l'autre paroi — on arrive.
Il y a toujours sur le vide une corde raide.
L'adresse consiste à marcher comme sur des oeufs, sur la mort“[24].

(*Potomak*, p. 257)

Explică preferințele lui estetice.
Și atitudinile lui etice:

„*Argémone, tu me demandes parfois des concessions.*
Autant pousser l'acrobate, couper sa corde“[25].
(*Potomak*, p. 260);

și mai jos:

„*Aucun pas de mon équilibre n'est mutable*“[26].
(*Ibidem*)

Cine nu va rămâne cu o cută pentru vecinicie-n suflet cetind rândurile concentrate și dense din *La Mort?*

„*Non, mourir ne s'apparente à rien et pas même à ce dont tu meurs. La mort c'est la mort.*
Les cercles de sa chute, l'ombre interne de son vol, t'avertissent peut-être de son apparition. Mais n'interroge pas celui qui moribonde.
Rien d'elle ne le touche.
Tout à coup son bec au cervelet se plante.
Passez, muscade.
Elli, Elli, lamma sabachtani!“[27].
(*Potomak*, p. 276—277)

Ca să-și poată susține echilibrul pe muchea de cuțit a exigențelor vieții, Cocteau a încercat să zboare cu Garros, aviatorul, „îngerul de plumb“.

Garros s-a dus. Cocteau ne-a adus din zbor câteva cânturi pline de „răul“ echilibrului în vid.

Accroche-toi bien Garros
accroche-toi bien à mon épaule.

Dante et Virgile
au bord du gouffre[28].
(*Poésie*, p. 14)

și mai ales:

J'ai mal d'être homme comprenez vous
Si vous saviez d'où je déplonge[29].
(*Poésie*, p. 53—54);

și trist încheie *Capul Bunei-Speranțe:*

> *Nous sommes lourds mon pauvre ami*[30].
>
> (*Poésie*, p. 17)

Dintr-o călătorie în Italia ne-a adus imagini de felul acesteia:

> *Le pape — prisonier au Vaticain — a enfermé*
> *tout le monde dehors*[31].
>
> (*Poésie*, p. 266)

Ciudată răsturnare de valori în ochii omului de rând și ce plină de făgăduință! Cocteau a făcut războiul. L-a cântat:

> *Un jour peut-être ayant recul*
> *on chantera la grande guerre*[32]
>
> (*Poésie*, p. 64—65)

Aci a văzut toată jalea soartei omenești, neînțelegerea, izolarea fiecăruia, singurătatea, zădărnicia măștii, eroismul anonim și mut... Îngerii...

> *Moi Jean j'ai vu Reims détruite*
> *et de loin elle fumait*
> *comme un torche*[33].
>
> (*Poésie*, p. 64);
>
> *Haut, haut les séraphins crachent la mélinite*
> *ciel de Septembre*
> *les avions règlent le tir*[34].
>
> (*Ibidem*, p. 65)

Ne povestește...

> *J'ai vécu avec les pauvres de la guerre.*
> ....
> *J'ai vu ce que l'homme aurait pu être*
> *et ce que, grâce au ciel, il n'est plus,*
> ....
> *J'ai vu le vrai héros qui se surmonte*
> *et le criminel timide qui trouve*
> *enfin,*
> *impunément, l'occasion du crime*[35].
>
> (*Poésie*, p. 149)

Mai departe:

> *Cet ange me dit:*
> *Pars.*
> *Que fais-tu entre les remparts.*
> *de ta ville?*

Tu as chanté le Cap de triste effort.
Va et raconte
l'homme tout nu,
tout vêtu de ce qu'il trouve
dans sa caverne,
contre le mammouth et le plésiosaure.

*

Tu le verras dépouillé,
délivré,
matricule,
avec le vieil instinct de tuer;
mis là comme l'animal qu'on emploie
d'après les services qu'il peut rendre
Avec la vieille loi du tuer
pour les maîtres infatué
de la ferme[36].

(*Ibidem*, p. 158);

on choisissait les plus robustes
les plus tendres
ayant quelques motifs humain
médailles, pactes revanches
pour se croire libres malgré
l'ordre despote
....
Et l'époque des semailles
étant venue
le général des géorgiques
le patriarche au ventre bleu
une motte fraîche
et une carte
dans sa main
assis
étoilé
d'or
il dirige le jeu
....
on racontera le grain anonyme
....
On chanera
l'heure de l'intelligence interdite
l'heure du coeur et non du cerveau
....

une avalanche de moutons chassant les aigles
....
et l'opinion muette
des arbres des arbustes
témoins du crime
....
il y en avait des Alexandre
des Jason des César des Bonaparte
....
et on ne sait même pas comment ils s'appellent.
....
Des croix de bronze
si on a la chance de se maintenir debout
et si on tombe
à un endroit d'atlas
ma foi tant pis
un peu de cendre
un peu de boue
            et une
            croix de hêtre
            en plein ventre
avec à la place d'inscription en hébreu
INRI ces rois la Passion
      un Képi bleu
Terre de la pomme de terre
du trèfle
du coquelicot des betteraves
des tombes[37]

(*Poésie*, p. 66—67)

Şi neînţelegerea:

Comment voulez-vous, Amette,
que je haisse les Allemands
Mardi, les fusiliers du poste
d'ecout au Mamelon-Vert,
ont appelé deux Allemands
pour pouvoir jouer aux cartes.
L'amiral les condamne à mort[38].

(*Poésie*, p. 211);

sau *Preambulul* poeziilor din 1916.

Din război a venit cu o *Visite à Barrès*, celebră prin aceea că demitea pe Barrès din șefia generației mai în vârstă, mai corect, demitea această generație întreagă, acuzând-o de neputința de a-nțelege ceea ce s-a schimbat în lume prin război.

A făcut-o discret, întorcând acestuia cuvântul lui Gide, care, fiind întrebat odată care e scriitorul cel mai reprezentativ al Franței, răspunsese: „*Hélas! Hugo*".

Tineretul generației lui Cocteau relua: „*Barrès. Hélas!*"

Cocteau este mai ales un spirit fin, nespus de fin, fin până la inconsistență.

De-aceea se și ferește el de spirit.

Undeva scrie: „*J'ai toujours eu de l'Esprit...*"[39].

Și totuși Cocteau e, împotriva lui însuși, spiritual.

„*Méfiez-vous des conservateurs de vieilles anarchies*"[40], scrie, în *Le Rappel à l'ordre*, acela care avea să țină mai târziu, la College de France, o conferință intitulată: *D'un ordre considéré comme anarchie...*[41].

„*Il y a des mots de lui* — scrie undeva Edmond Jaloux — *auxquels on voudrait faire un sort, tellement il s'y mêle de l'esprit et de l'ingéniosité*"[42].

Acest duh vine din inteligență; numai din inteligență. Îl bănuiesc grozav de inteligent. Și cine citește toate câte le-a scris, cine-și dă seama cu cât îl depășește ca subtilitate și ca posibilități de a-nțelege, cine-și dă seama cât de greu poți urmări, în mobilitatea lui vecinic mișcătoare, acest „duh neastâmpărat", cât de greu poți scoate diamantul din cenușă, când vor da peste diamant îmi vor da dreptate.

Iar cei ce vor fi căutat zadarnic vor îngâna desigur: Prostul!...

Cocteau a prevăzut și pe unii, și pe alții.

Pentru cei dintâi, a scris: „*Ce que le public te reproche, cultive-le, c'est toi*"[43].

Și câte altele...

Celor din urmă le-a scris poemul minunat care începe cu:

Ne sois pas trop intelligent[44]

(Potomak)

Într-atât ne trebuie astăzi stăruința ca să ne regăsim copilăria!...

Sufletul ăsta, atât de straniu în împerecheri originale și pline de-nțeles, de gânduri și cuvinte, are câteodată întoarceri de o duioșie uimitoare.

Dovadă, acest *Timbre poste*, în care poetul evocă imaginile care ne-au însoțit de-atâtea ori lipirea unei mărci pe plicul care pleacă spre zări necunoscute.

Iată-l într-o cafenea, bizar:

Cacatoës
Boissons...
LE POLE SUD
On y va. C'était fatal.

Pose ta main sur mon épaule,
Souvenir du pays natal[45].
(Poésie);

sau în două fragmente pe care le iau din *Potomak*; unul:

„*Mon cher Persicaire, j'ai retrouvé la fin de l'apologue.*
Le jeune artiste chinois se promène et il aperçoit le papillon. Jamais il n'avait vu un papillon si beau. Il s'exalte et commence son portrait, de mémoire.

Il peignait sur du papier de riz
d'une main qui, d'abord, minutieusement dessine,
car, dans la ville de Tien-Sin,
on a bien moins à faire qu'à Paris.

Cette patience le mène à l'âge de cent ans. Enfin, un soir, avant de mourir, il pose la dernière touche.
Alors, le papillon quitte la page et s'envole"[46].
(*Potomak*, p. 63—64);

și celălalt:

„*J'inventais pour mon fils un conte de fées; or nous en arrivâmes au monstre.*
Je me mis en demeure de le décrire:
«Gros, mélancolique, farouche, il reste continuellement à sentir sous son ventre la chaleur de la boue. Son crâne est tellement lourd qu'il lui est impossible de le porter. Il le roule autour de lui, lentement, et, la mâchoire entr'ouverte, il arrache avec sa langue les herbes vénéneuses arrosées de son haleine.
Une fois il s'est dévoré les pattes sans s'en apercevoir»[VIII].

Excusez-moi si j'interpole. Il faut habituer les enfants aux belles choses, et j'avais sommeil.
«Personne, continuai-je, n'a jamais vu ses yeux, ou ceux qui les ont vus morts. S'il relevait ses paupières, ses paupières roses et gonflées...»
— Oh! papa, papa, arrête, je t'en supplie, s'écria Mélique. Puis d'une voix blanche:
«J'ai peur de la bête. Si elle allait sortir du conte!»"[47].
(*Potomak*, p. 64—65)

Ca orice om care trăiește multă vreme-nchis în sine, Cocteau vorbește de multe ori cu îngeri.
(Care singurătate a putut scăpa tovărășiei lor?)
Să-l ascultăm ce spune singur:
În așteptare:

Suis-je le mort
Dans ce fauteuil?[48]
(*Poésie*, p. 17);

j'attendais les parlementaires
d'une alliance avec le vice[49]
(*Poésie*)

[VIII] *Tentation de Saint Antoine.*

Un sommeil profond s'empare des pilotes
Aux parrages où Dieu s'ébauche[50].
(*Ibidem*, p. 133)

Ici
....
Un lieu pareil dans tous les sens
La solitude étroite[51]
(*Ibidem*)

Alors, j'entendis le rire de l'ange
me secouer avec douceur,
C'était le rire de l'enfance fabuleuse
caressant les jouets d'un sou[52]
(*Ibidem*, p. 162)

... l'ange informe,
intérieur, qui dort
et, quelquefois, doucement
du haut en bas s'étire:
il se réveille![53]
(*Ibidem*, p. 157)

E l'ange me dit:
Va, bétail.
Je t'ai fait le signe rouge
qui ouvre les portes[54].
(*Ibidem*, p. 166)

Tu vas connaître la solitude
car seul avec soi-même
le créateur s'incline
l'un vers l'autre;
il se féconde et il conçoit
dans la tristesse[55].
(*Ibidem*, p. 167)

Invente une migraine, un vertige,
un mal d'homme,
fournis une excuse
ayant cours
Il ne faut jamais qu'on te prenne
en flagrant délit
avec moi[56].
(*Ibidem*, p. 167)

Lucrul să nu ne mire, căci:

Nous abritons un ange que nous heurtons sans cesse...[57]

și:

plus moins grande la dose, mais chacun héberge
Dieu...[58]

căci, în definitiv:

le corps n'est qu'un parasite de l'âme[59]

Nu e deci de mirare că îngerii încep să-i destăinuiască...

Miracles

Dans votre ville d'eaux, est-il vrai, Sainte Vierge,
Que vous apparaissez aux borgnes, aux boîteaux?
Des matelots bretons vous virent dans les vergues
Ce n'est pas moi qui le raconte, ce sont eux.
Vous aviez, dirent-ils, costume d'hirrondelle
Sur fond myosotis, sur papier de dentelle:
Au cri du goeland ressemblait votre cri
Quand vous disparaissiez, laissant leur nom écrit[60].

(*Poésie*, p. 417)

Și o bună-vestire de o puritate minunată:

Gabriel au village

Mademoiselle Marie
Vous êtes grosse, dit l'ange.
vous aurez un fils sans mari,
Pardonnez si je vous dérange.

Cette façon d'annoncer
Les choses par la fenêtre
étonne un peu la fiancée
Qui son amour voudrait connaître.

L'ange s'en va, comme fonte
Des neiges, vers l'inhumain
La petite a un peu honte
Et se cache dans ses mains[61].

(*Poésie*, p. 418)

Și nu cunosc în toată poezia franțuzească o transpunere mai potrivită sensibilității noastre actuale a nașterii Domnului, ca aceasta:

Tenes, j'ai fait une chanson de Noël,
Voulez-vous que je vous la chante?

Où est la Vierge Marie? Elle est dame de France
et elle en a la croix.
Où donc est son mari?
Son mari garde voie.
Et les rois merveilleux?
Ils se battent entre eux.

Le boeuf? On l'a mangé.
Et l'âne? On l'a chargé.
On a tué tous les bergers.

L'étoile? Faisait signe aux rois
Eteinte par la populace.
Et le petit Jésus?
La classe
La classe trente-trois[62].
(*Poésie*, p. 205)

Amintește pe primitivii italieni.

Dumnezeu l-a încercat cumplit, cum încearcă pe toți cei care, prin ascuțișul lor de gând, încearcă să iasă din cadrele pe care li le-nseamnă soarta, să treacă peste condițiunile normale ale evoluței gândului.

Scria singur: [...][63]
și răspunsul, lucid:

qui trop devine, et qui trop parle
sera cruellement puni[64].
(Poésie)

Și multe a mai încercat Cocteau! Cel puțin așa se zice. Știu că s-a apărat mult împotriva legendei care i-a construit un fel de viață fabuloasă, plină de năzdrăvănii și de perversități năstrușnice.

Oare *Potomak*-ul — cu povestea jalnică a Mortimerilor, pereche copilăroasă și naivă, plecată-n călătorie de nuntă, pe care Eugenii, ființe fabuloase, întruchipate-n unii oameni care mor de spirit critic și de curiozitate pentru viciile și neputințele altora — nu era o pledoarie *pro domo* — împotriva unei legende care nici nu se formase?

Dar nu e mai puțin adevărat caracterul „straniu" al existenței sale, pentru oamenii cei mulți, adică pentrucei cărora bătrânețea sufletească le-a secat izvoarele de poezie.

Dovadă, această pagină de *Physique amusante*, în care poetul se complace să transpună impresiile unor simțuri în limbajul celorlalte: [...][65]

sau în strania vedenie: [...][66]

Dumnezeu l-a încercat cumplit, lăsându-l să supravieţuiască celor mai buni dintre prietenii alături de care încerca să-şi susţină zborul în vid.

Fiecare prieten pierdut i-a fost o chemare nedesluşită către Cel ce leagă şi dezleagă toate.

„Savez-vous le poids occulte et beau de ce qui aurait pu être et de ce qu'on retranche?

La marge et l'interligne, Argémone, il y circule un miel de sacrifice"[67].

(*Potomak*, p. 259)

„J'aurais pu faire la Marseillaise *ou* Plaisir d'amour; *j'écris ce livre*"[68].

(*Potomak*, p. 260)

„C'est mon livre, Argémone"[69].

„ — Et sache: si telle phrase, ou tel mot de telle phrase de moi s'écarte, je connais la stupeur de celui qui verrait au miroir sa figure indépendate ouvrir la bouche qu'il garde close"[70].

(*Potomak*, p. 259)

„Cor de Tristan mourant — travaille à l'orchestre de ce cor qui avance, s'arrête, s'enroule, hésite, recule, avance, cherche le coeur entre toutes les côtes tour à tour.

Debout au fond de la loge, un angle de scène lumineuse entre une grosse tête et le balustre. Pénombre rouge.

Cor de Tristan mourant
Cor de
Cor de Tristan
Cor de Tristan mourant
Cor de Tristan mourant et attendant
Cor de Tristan mourant et se rappelant
Cor de Tristan se rappelant
Cor
Cor
Cor de Tristan
Je regardais l'épaule et l'angle de scène.
Manet... Lautrec... élégance des loges.

Ce solo, à l'époque, avait dû paraître aussi drôle que dans LE SACRE, *les plaintes de la terre.*

Il me fallut sortir. Je supportais trop mal ce cor"[71].

(*Potomak*, p. 323—324)

De multe ori şi-a plâns soarta asta.

„Quand vous rejoindrai-je?"[72], scrie el undeva către prietenii săi.

Dumnezeu a voit să-i ajungă pe altă cale.

Nu e nimic să pregătească mai bine un suflet pentru primirea lui Dumnezeu decât trăirea în imediata apropiere a morții.

Vecinătatea asta, obsesia ei, e jumătate din rădăcina sentimentului religios de pretutindeni.

Căci, din instinct, omul se simte nemuritor.

Și moare!

De-aceea își au loc în *Biblie* și *Evangheliile*, și *Eclisiastul.* Deșertăciunea deșertăciunilor stă, pentru cei bogați cu duhul, înaintea nașterii din nou.

Cocteau, în fața morții, s-a socotit pierdut.

O! exces de umilință, câți din noi n-ar fi voit să i se împotrivească... sau să uite!

Dar el zburase cândva cu Garros, „îngerul de plumb". Și, după ce-i cântase „buna-speranță", „nădejdea în pilotul duhurilor" lui Nietzsche, încheiase trist, cu viziunea aripilor frânte.

Altcândva, „Îngerul războinic" îl afundase în uitarea morții. Și-și amintea că nu se lăsase dus de fiara ce zăcea într-însul.

Atunci Cocteau s-a dat la fund, cu gândul să nu se mai întoarcă.

„J'ai aimé. J'ai souffert. Je comptais, au moins, pouvoir (selon Bourdaine) «m'en servir». Je renonce.

J'ai quitté la corde"[73].

(*Potomak*, p. 311)

Morfina! Ce alt rai artificial te putea sili să uiți de răul vieții, pe tine, cel ce n-ai vrut niciodată să visezi!...

Transpozițiile imaginației, trase și-ntoarse asupra realului, îl pregătiseră pentru asta.

E lesne de văzut în ce sens „opium"-ul duce la paroxism, *ținuta* lui Cocteau de totdeauna.

Din nevoia de a-și ține echilibrul peste vid, atunci când răscoala trupului devenise prea dureroasă, a izvorât nevoia de a se lepăda de trup.

Sinuciderea era un atentat împotriva sufletului.

Morfina nu se atingea decât de trup, și de suflet numai pe cât îi era acestuia în legătură.

„Spiritualitatea morfinei!" iată ce l-a atras în ea. Aceea ce morfina „mimează" din „extaz".

Vindecat, scrie...

Nu-i mai puțin adevărat că își călcase sfatul dat o dată despre trup.

„Soigne ton corps"[74].

Rândurile în care vorbea de „răul lui obicinuit", pe care îl înghite-n fiecare dimineață, sau cele-n care ne spunea:

„J'ai mal d'être homme
Si vous saviez d'où je déplonge!“[75]

ne dovedesc o înrudire cu cele de mai sus?

Și necontenitul lui dialog cu îngerii și „taina“, „partea lui Dumnezeu“ din „poezie“, jalea umană, supranaturalul nu-l puneau și-nainte pe calea care duce sigur către crucea din lăuntru, către singura și adevărata cruce?

Nu presimțea singur, fața-n fața cu răul de moarte, o prezență de dincolo de moarte?

Dar:

„Le sommeil s'empare des pilotes
Aux parrages où Dieu s'ébauche!“[76]

și înșiși apostolii dormeau în grădina Ghetsemani, iar „profeților“ nu le apărea oare Dumnezeu în „vis“?

De ce atunci să vrei tu imposibilul?

Răsturnând un vechi adagiu juridic, Cocteau, într-un minunat dialog, de-un dramatism intens și sobru, cu Îngerul său de pază, spune:

„À l'impossible je suis tenu!“[77]

Și-atunci, scafandru, „pește de adâncuri mari, luminos și orb“... dintr-o dată — Dumnezeu!...

Dumnezeu i-a trimes un misionar... un înger!

Acesta a fost Jacques Maritain.

„Que mon équilibre était une lutte avec la mort.“[78]

Locul pe care acest Jacques Maritain îl ocupă în renașterea contimporană a tomismului e mare. Voi încerca poate să-l deslușesc cândva mai bine.

Maritain e totdeauna „în rolul cel ingrat“, acela ce *silește*, acela ce precipită, dă formă unor experiențe religioase, menite să rămână vagi și sterpe. Misiunea lui e să silească pe acel ce-i stă-nainte să-și asume răspunderile logice ale afirmației ce face.

(E semnificativ de privit rolul pe care îl are Maritain în schimbarea spirituală a lui Péguy, așa cum ni-l înfățișează-n cartea lor despre acesta frații Jerôme și Jean Tharaud. E ușor de înțeles rolul acesta! Nimic mai refractar *cristalizării*, ca Péguy.)

Misiunea lui Maritain are într-însa, pentru omul modern, ceva tragic și magnific totodată.

Și el ar putea spune cu Cocteau: „*monde à moi qui me chasses de l'autre monde*“[79], dar în sens invers; căci omului „modern“ Maritain îi opune, din capul locului, o categorică negație.

În numele inteligenței!

În numele inteligenței și sub semnul ei se duce azi mișcarea de renaștere antimodernă. În numele inteligenței, cu misiune specifică de salvarea inteligenței, poartă doctrina școalei lovituri în „caricatura" inteligenței înfățișată de moderni.

„*Vae mihi si non tomistizavero*[81].

Chiar adversarii nu se sfiesc să recunoască:

Și lui Cocteau i-a făcut Maritain, probabil, silnicie. Minunată silnicie! Silnicie fără să fie silnicie.

Așa că Jean Soulairol poate chiar scrie:

„*Cocteau avait besoin urgent de la cure du regard bleu de Maritain*"[81].

Ca toți cei ce l-au cetit și l-au iubit pe Jean Cocteau (și poate s-au iubit întrînsul!), curios, aștept...

Ce-o să mai fie?

Scriam aceste rânduri prin aprilie 1926.

De-atunci încoace Jean Cocteau ne-a dat în vileag amănuntele conversiunii și un prim rod al acestei conversiuni.

A publicat, după *Scrisoarea către Maritain*, *Orphée*-ul de curând apărut în volum. A publicat *Desene* în „Maison de Santé", care-nlesnesc înțelegerea operei sale.

Alături, într-o conferință la „Anale", a încercat să precizeze poziția sa față de o generație mai tânără.

În sfârșit, întrebat de cineva asupra schimbărilor izvorâte din conversiune și care vor avea repercusiurni asupra artei sale, a răspuns:

„*Cela ne change rien, car cela change tout!*"[82].

martie 1927

JEAN COCTEAU
ȘI ZĂDĂRNICIILE VIRTUOZITĂȚII

Amestecarea numelui lui Jean Cocteau într-o discuție închinată întrebării despre rosturile clasicismului contemporan, în care nu figurează nici Charles Maurras, nici André Gide, poate să pară arbitrară[1].

Cocteau e cunoscut într-adevăr ca un autor tânăr, modernist, poet, dramaturg, romancier, eseist, critic muzical, critic de artă și teoretician estetic al cubismului, al baletelor rusești și al grupului „Celor șase"[1]. E cunoscut ca un autor scăpărător de vervă și de duh, după care poezia e un „dicționar în dezordine" și capodopera „o tentativă de asasinat"[2]; dar un autor, paradoxal, neserios, amator de scandaluri, adică la zece poște de tot ceea ce suntem obicinuiți să numim, cu gravitate, un autor clasic.

Privind totuși lucrurile mai de aproape, se poate găsi prezenței lui Cocteau, în dezbaterea despre sorții clasicismului contemporan, o multiplă justificare.

Frecvența, până la obsesie, în operele lui, a unor teme împrumutate artei clasice grecești; opere intitulate: *La Danse de Sophocle* (versuri din prima tinerețe) sau *Orphée* (dramă scrisă în plină maturitate); preocupări de chirurgie estetică aplicată capodoperelor dramaturgiei clasice: *Oedip rege*, *Romeo și Julieta*, *Antigona* (pe care le traduce concentrat, suprimând lungimile, cu scopul de a le acorda ritmul cu pasul febril și enigmatic al sensibilității contemporane) — vădesc, în orice caz, la Jean Cocteau, preocupări adiacente clasicismului (măcar în sensul istoric-cultural al termenului).

Titlul volumului său de eseuri asupra esteticii contemporane, articulat semnificativ: *Rappel à l'ordre*, sau fraze de felul celei următoare (pe care o reproduc din memorie): „Una din marile mele păreri de rău se datorește neînțelegerii cu care un suflet frate, ca acela al lui Maurras, numește barbari pe niște autori atât de clasici ca Picasso și ca Stravinski..." (*Carte blanche*) — par a vădi, dincolo de șaga cu valorile

---

[1] Majoritatea acestor însemnări a format obiecul unei comunicări, în Symposion-ul consacrat de Asociația „Criterion" problemei clasicismului în lumea contemporană. Caracterul lor direct învederează că nu erau destinate altei forme de publicitate.

scumpe perioadelor istorice ale clasicismului, și afinități structurale cu sistematica acestuia.

De n-ar fi decât numai această lămurire, a chipului în care o asemenea paradoxală îmbinare între extremul modernism și valorile clasice este posibilă, și prezența autorului nostru, în discuția ce ne preocupă, ar fi suficient justificată. Mai e însă și altceva.

Dialectica internă a dezbaterii leagă într-adevăr întrebarea despre sorții clasicismului în lumea contemporană de o altă întrebare, mai adâncă și mai cuprinzătoare: aceea a poziției omului față de destinul propriilor lui plăsmuiri.

Determinarea poziției lui Cocteau, în acest cadru, dă un conținut nou perspectivelor contemporane ale neoclasicismului.

Să lămurim.

Momentul apariției lui Jean Cocteau în cultura apuseană e semnificativ pentru înțelegerea întregei sale opere.

Făuritorii și dezlegătorii de vrăji, impresioniștii și expresioniștii circumscriseseră locul spiritual, arena în care aveau să capete relief modurile fundamentale de procedare ale omului modern, tehnicile prin care acesta își asigurase biruința în cele două dimensiuni fundamentale ale experienței: spațiul și timpul. De o parte, cucerirea spațiului, tehnica biruinței asupra lumii externe, supusă, modelată și închinată, în ordinea finalității, sferei nevoilor sale; de alta, cucerirea timpului, tehnica biruinței interioare asupra devenirii propriului său eu!

S-au lămurit astfel resursele care ar putea fi puse de omul contemporan în slujba unui eventual nou clasicism, precum și ambianța în care aceste resurse ar putea căpăta o configurație spirituală.

Tabloul acestor biruințe are o culoare oarecum tristă. Virtuoz stăpânitor al unor mari resurse tehnice, până acum nebănuite, atât în ce privește viața lăuntrică, cât și lumea din afară — pilde: betonul armat și psihanaliza, cel dintâi făcând realizabile îndrăzneli arhitecturale, cărora omul nu le-a putut găsi încă sens și utilizare, cea de a doua dând coherență până și purtării nebunului —, omul modern apare totuși depășit de propriile lui creații și rămâne sterp din lipsa unui ideal sau a unui înțeles uman pe măsura acestor resurse.

Astfel, în loc să asistăm la o renaștere clasică provocată de reînnoirea sensibilității, urmată — cum se întâmpla până acum — de dibuirea după mijloacele adecuate înfăptuirii aievea a viziunii, asistăm, dimpotrivă, la o istovire a sensibilității și a capacității de năzuire, refugiate în comod și siluite de solicitările unor tehnici indefinit rafinate și care le întrec nespus. În loc deci ca viziunea, cunoașterea țintei să premeargă folosirii metodice a mijloacelor de care dispune omul modern, perfecționarea practicei precede viziunea și devine schimbătoarea categoriilor structurale ale sensibilității și ale cunoașterii acestuia[3].

Dacă, în esența lui, clasicismul înseamnă echilibru între mijloc și scop, adică structura economică [sic] a raporturilor dintre tehnică și ethos, epoca noastră,

caracterizată simultan printr-o relativizare a culturii și printr-o absolutificare a mijloacelor, adică o eticizare a tehnicei — înfățișează perspectivele neoclasicismului ca una din cele mai în bloc colțuroase perspective.

Ei bine, în această dezbatere, cu toată frivolitatea lui aparentă, Cocteau rostește cuvinte grave.

Făcător și desfăcător de vrăji el însuși, virtuoz al tutulor tehnicelor exprimării, Cocteau a formulat ceea ce am putea numi tragedia destinului creației în lumea contemporană, cu o luciditate și o acuitate fără seamăn în generația noastră.

Importanța mărturisirii lui nu atârnă numai de rotunjimea și plasticitatea formulării. Sub acest raport, Cocteau e mai curând un *out-sider*. După cum prea bine spunea cineva, cândva despre el: „Vorbele lui Cocteau sunt, de cele mai multe ori, o cumințenie vrednică de prețuit. Numai că, pentru a le spune, el alege scrânciobul!“ (În „Nouvelles littéraires“, 1927.)

Ingeniozitatea scăpărătoare a acestor formulări pare ușuratică minților grave și prețioasă minților ușoare.

Importanța mărturisirilor lui Cocteau vine însă mai ales din altceva, și anume din faptul că nu există printre contemporani nici un altul mai însetat de certitudini. Numeni nu s-a zbătut, ca el, să afle conținuturile spirituale pe care le implică actuala activitate planetară a omului. Nimeni nu s-a silit, mai mult ca el, să se dezbare de vrăjile minore izvorâte din practica tehnicilor particulare, spre a ajunge la o viziune de ansamblu a omului și a tutulor posibilităților lui, din care nimic să nu lipsească. Nimeni n-a crezut, mai candid decât el, în posibilitatea omului modern de a-și reface din nou sensibilitatea și de a regăsi, la maturitate și lucid, o frăgezime pe care n-o are decât copilăria. De aceea, nimeni n-a exprimat mai clar, n-a sângerat mai mult pe toate fronturile bătăliei pentru noua spiritualitate și n-a ieșit, la urma urmelor, trupește, ca și sufletește, mai frânt decât Jean Cocteau.

De n-ar fi fost decât autenticitatea acestei experiențe care țâșnește-n față — cu tot arsenalul de mistificări voite, menite a goni de pe teren pe toți cei insuficient de tari la suflet — și încă încercarea de clasicism a lui Cocteau ar trebui reținută. Când însă i se adaugă efortul continuu stăpânit de a rămâne lucid până la urmă, ca un barometru viu al măririi și jalei unui om și a unei epoci, interesul documentului ajunge de prețuit.

Și dacă tot efortul prodigios al acestei voințe de înțeles s-a frânt în fața nonsensului, și dacă unitatea spirituală sintetică — actul clasic de configurație, care să ridice în conștiință vedenia organică a unui ansamblu om-cosmos, din care nici una din achizițiile tehnice ale omului modern să nu rămâie neintegrată, omisă — nu a putut fi înfăptuit în trăire; cu alte cuvinte, dacă efortul de realizare a unui echilibru cointensiv, între subtilitatea tehnicilor și simplicitatea absolutului, între vraje și realitate, a eșuat, și cu el o dată și pretențiunea înfăptuirii unui neoclasicism actual, realizat fără scamatorie — cine ne-ar putea lămuri mai bine decât Cocteau asupra a ceea ce face mărimea și mizeria neoclasicismului contemporan?

Aci e originalitatea lui Cocteau în dezbaterea ce ne preocupă.

În vreme ce toți ceilalți protagoniști contemporani ai clasicismului, puși în fața alternativei de a alege între vrajă și luciditate, între istovirea resurselor și făurirea vedeniei, au optat pentru una sau pentru alta — singur Cocteau a rămas neclintit în stăruința de a refuza alegerea și de a căuta mai departe, necontenit, chiar dincolo de orișice nădejde, cheia sintezei posibile.

Să ne gândim, de pildă, la ușurința cu care un spirit grav ca Maurras, spre a păstra necoruptă viziunea clasică, renunță la toate perfecțiile analitice ale tehnicilor moderne, pe care le numește barbarii. Cum de nu vede oare acest grec subtil că o conservare a clasicismului în aceste condițiuni seamănă straniu cu o îmbălsămare?

Sau iată-l, dimpotrivă, pe celălalt clasic contemporan, Domnul Teste, omul metodă, sacrificând simetric obiectul, vedenia, tehnicei, metodei — disciplinându-și viața interioară fără scop, într-un fel de gimnastică sterilă, de mistică fără Dumnezeu. Cum de nu-și dă seama Valéry că această mistică, lipsită de contact, această virtute intimă, exercitată solitar, seamănă mai curând cu o manie, cu un tic, decât cu o biruință efectivă asupra neființei din sine?

Singur Cocteau s-a obstinat să caute peste tot un țel la nivelul virtuozității sale. Și, de aceea, el e singurul care, la limitele virtuozității, adică atunci când reușește prin prestidigitație să simuleze magic efectele actului creator, nu se sfiește să sfâșie vraja și să demaște impostura, simulacrul, cu un strigăt desnădăjduit, chemare naivă a relevației, a întâlnirii în celălalt, a tainei, suspin după contactul realității, cu accente care amintesc de *Cântarea cântărilor!*

Așa că, chiar dacă ar trebui să ni-l închipuim plastic pe Cocteau, l-am vedea încercând să strângă pârghiile unei foarfeci care se deschid, ori spânzurat de canaturile unei uși pe care le desparte vântul, sau strângând în brațe, cu îndârjire, laturile unei cruci care tind să se desfacă.

Persistența efortului de unificare, dincolo de orice decepție experimentală, dă încercării lui de clasicism un relief deosebit. Sensul ei este acela al unei experiențe cruciale. Și, de aceea, sorții neoclasicismului contemporan sunt intim legați de succesul acestei strădanii. Pentru că, chiar învins astăzi, cât timp strădania persistă, subzistă și șansele clasicismului.

Am vorbit mereu de efortul acesta de unificare, fără a preciza suficient gândul meu. Unificare a ce? Care e sensul exact al alianței tehnicei cu viziunea? Pentru a înțelege întrebarea, trebuie să ne înfățișăm limpede care e natura tutulor progreselor realizate în artă în timpul veacului în care trăim. Cel mai superficial examen ne arată că întreaga tendință a progresului cultural e analitică, disociativă. Și că această tendință e generală în toate artele și se prezintă ca o reacție antinaturalistă.

Ce căutase impresionismul în pictură? Disocierea luminii de subiect. Trecerea ei pe primul plan al atenției pictorului. Disocierea obiectelor în lumină. Seria catedralelor lui Monet de la Louvre ilustrează minunat această preocupare. Fiecare catedrală e alta, după ceasul și după lumina pe care o răsfrânge. „Pictură" e aci numai ce trece peste redarea obiectului real, considerat în afară de lumină. În impresionism, una din însușirile de totdeauna ale picturii devenea conștientă de ea însăși, devenea

dimensiune. Ba chiar unică dimensiune. De aceea și predilecția impresioniștilor pentru pictura unidimensională, adică pentru panou.

Mai erau însă și altele. Expresionismul unui Van Gogh a rupt vrăjile luminii și a descoperit vraja culorii. A sensului culorii. A gândirii prin culoare. A culorii înțeleasă ca o categorie a cunoașterii picturale. Și aici, dimensiunea exista de la începuturile picturii, dar nu conștiința dimensionalității. Și iată că, pe urmele lui Van Gogh, se constituie tehnica picturală pe dimensiunea culorii, restul preocupărilor trecând pe al doilea plan. Valorile, armoniile coloristice devin judecăți intuitive, până la Matisse și trecând pe la câți alții!

Alte dimensiuni ale tehnicei picturale aveau să capete aceeași independență față de obiectul viziunii. Iată, de pildă, constructivismul sau cubismul. Și ele sunt tot reacții antiimpresioniste. Dar nu pe planul culorii. Culoarea e aici subordonată liniei, volumului, suprafeței. Ea servește la construit linii și la separat volume. Întreaga perspectivă e dislocată și înlocuită cu o pluralitate de perspective simultane.

Mai erau însă și alte tehnici. De pildă, aceea a calității materialului, a efectelor estetice obținute nu cu forme sau culori, ci, de pildă, cu intensificarea rezistenței materialului la lumină, sau contrastul dintre luciu și mai mat etc. Preocuparea se ivise, fără îndoială, mai întâi în sculptură — bunăoară, la Brâncuși — și fusese trecută în pictură de Juan Gris, Max Ernst, Picasso și alții.

Și lista ar mai putea fi prelungită. (Mă gândesc, de pildă, la expresionismul atitudinal al unui Hodler, sau la simfoniile cromatice ale lui Ciulanis, care încercau să introducă în cromatică efectele pure de ritm, preocupare veche de altfel, dar exploatată aci prima oară, ca unică dimensiune.)

Fiecare din aceste tehnici aducea o prodigioasă rafinare a sensibilității plastice. Dar fiecare proceda analitic, și într-o singură direcție.

Același proces se petrecea în muzică. Cu Debussy se dislocase armonia. Cu Schönberg se disloca însăși gama. Cu Stravinski se încercase o dislocare a tonului. Paralel, dislocarea ducea, pe urmele jazului, la ritmici și timbre noi. („Cei șase".) Fiecare dislocare dădea artei un grad suplimentar de libertate, dar fiecare ducea la descoperirea unor noi posibilități de structuri elementare ale dimensiunilor considerate pentru întâia oară în pluralitatea lor.

Același proces de perfecționare analitică îl suferea și poezia.

Trei elemente mari fuseseră dislocate aci, ducând fiecare la constituirea de noi structuri poetice.

Elementul intelectual al poeziei, înțelesul. Elementul ei muzical, tonal și ritmic. Și elementul grafic.

Disocierea elementului muzical dusese, pe linia ritmică, prin versul liber, la reconstituirea unei noi structuri de ritmuri. Prin analiza elementelor tonale se dusese, dimpotrivă, la așa-numita poezie pură, în sensul ei brémondian, adică la separarea armoniilor verbale de oricare element intelectual, la poezia muzică. Poeziei cu înțeles i se substituie astfel poezia farmec.

Disocierea elementului grafic — rezultat al disocierii ritmice și sintactice — dusese, sub influența [...]?[4] la structurile grafice ale poemului mallarméan *(Un coup de dés...)* și la *Caligramele* lui G. Apollinaire, în care intensitatea membrelor frazei era însemnată pentru variația mărimii, formei și chiar dispoziţiunii literelor de tipar.

În sfârșit, dislocarea elementului intelectual dusese la poezia enigmă a lui Mallarmé, sau la poezia șaradă, *calembour, trompe l'oeil*, care caracterizează — printre altele — și o anumită fază a poeziei cocteauiene.

Suprarealiștii merseseră și mai departe, încercând chiar, pe urmele lui Mallarmé, o dislocare totală a sintaxei, prin tehnica scrierii automate; dar, fapt curios, și aici, la un Eluard, de pildă, din adâncurile subconștientului se iveau scafandri complet înarmați, asemănători Minervei... hexametri.

Nu putem studia aci în amănunt fiecare din aceste disociații. Indicăm numai tendința generală și sensul progreselor pe care aceasta le imprima artei moderne. Fiecare artă se depărta astfel de celelalte. Și chiar fiecare artă se disocia în altele mai pure, reduse la procedeele elementare. Sensibilitatea evolua în mod cert spre compartimentare, spre domenii de valori pure adiacente, segmentare!

Aci, Cocteau intervine, încercând să răstoarne linia curentului. Efortul lui e deci net reacționar: *„rappel à l'ordre!"*.

După o fază de disociație poetică, în care practică toate dislocările, dar de predilecție adâncește — cu tâlc — elementul intelectual din poezie, Cocteau înseamnă în *Plein Chant* reacția neoclasică, în sensul întoarcerii la unitate, la sinteză.

Fără a tăgădui caracterul creator al subtilităților tehnice, Cocteau, în plină reacție antiwagneriană, a intuit deja tot ce e vraje factice, alchimie forțată în aceste analize subtile ale sensibilității. (De pildă, în *Potomak*, desenele *Parsifal I, II, III, IV.)* Și, fără a le nega, cere reîmbinarea membrelor disjacente. O artă care să fie simultan a tuturor simțurilor. Care să nu nege rezultatele analizei. Ba chiar, prin posibilitatea de a contrapuncta plastic un pasagiu muzical, sau reciproc, să îngăduie determinarea unor noi structuri și mai complexe.

Iată un exemplu de felul în care această îmbinare a artelor e posibilă. Să luăm comentariul muzical al unui text poetic, în care muzica subliniază, intenționat ca și cu procedee curat muzicale, o anumită particularitate a textului, ca și cum ar fi un al doilea glas explicativ:

Compunând muzica unei poezii a lui Cocteau, alcătuită dintr-o colecție de locuri comune, a căror exprimare simultană dă impresia unui „Entracte":

Tecla. Notre âge d'or. Pipe. Carnot. Joffre.
J'offre à toute personne ayant des névralgies
Giraffe. Un bonjour de Gustave
Ave Maria de Gounod[5].

(Poésie)

Francis Poulenc sublinia banalitatea ultimului vers, transpunând:

A - ve - ma- ri - a - de - gou - nod

pe „aria“:

do - re - mi - fa - sol - la - si - do.

Mai înainte, descrisese muzical girafa din al treilea vers printr-o acută prelungită pe „*Gi*“, urmată de o cromatică descendentă, oprită într-un sunet grav, distonant față de cel dintâi, pe „*raffe*“.

Realiza astfel o coborâre muzicală de-a lungul gâtului animalului descris.

Printr-un procedeu invers, în baletul *Parade*, fonograful va enunța: „*Discours du général*“[6].

Orchestra va ataca partitura lui Auric, în vreme ce fonograful al doilea va comenta: „*Le discours est à l'orchestre*“[7]... etc...

Se dobândește astfel, incontestabil, pentru creația artistică, un nou plan, o nouă dimensiune spirituală, care dobândește, de pildă, cu partitura *Coeforelor* a lui Auric, o amplificare simfonică, în opoziția dintre vocea care scandează și vocea orchestrală care ritmează, în contratimp. E posibil ca procedeul să fi fost inspirat de muzica de jaz.

Primii pași ai lui Cocteau sunt, în acest sens, simple încercări de rezistența materialelor.

Dar o artă care să beneficieze simultan de toate rezultatele migălelilor puriste. Care să aibă sens, culoare, perspectivă, dans, sonoritate, consistență materială, toate armonizate într-o singură unitate organică superioară, un symposion de arte! Și pentru că resursele unui singur om n-ajung să stăpânească toate aceste tehnici laolaltă, opera nouă nu va mai fi rezultatul unui singur om, ci rezultatul unei întâlniri spirituale a unei comunități creatoare, a unui grup.

Ideea nu era nouă. Cine nu își aduce aminte de *Burghezul gentilom* al lui Molière? Toată piesa n-ar putea fi oare socotită ca un pretext pentru o întrecere între arte?

Arta aceasta nouă o realizează Cocteau, o găsește Cocteau mai bine zis, în curs de realizare, în baletele rusești ale lui Diaghilev, și lor li se dăruiește cu totul!

Cine în viața lui a avut fericirea să vadă, în aceste balete, coregrafia lui Balanșin întâlnindu-se cu pictura lui Utrillo în Barabau, sau spiritul farsei italiene a lui Pergolese decantată prin muzica lui Stravinski și prin pictura lui Picasso și animată de Lifar — nu încape îndoială că poate spune că a asistat la o serie de realizări care — cu toată răstălmăcirea contemporanilor ce nu vedeau în ele altceva decât excentricitatea — realizau idealul perfect al clasicității, așa cum poate fi retrăit în vremea noastră.

În jurul baletelor rusești a crescut, a suferit, s-a bucurat și a lucrat Jean Cocteau. Așa încât toată opera lui estetică ar putea fi intitulată: „Practica și teoria baletului rusesc ca spectacol clasic și ca sinteză de arte“.

Locul lui Cocteau fiind astfel cunoscut, ne rămâne să ne fie cunoscut și tipul în câteva trăsături repezi:

Opera lui? Precoce și multiplă: Trei romane; 1) Romanul copilăriei, cel din urmă scris, cel mai dramatic și mai bine cunoscut: *Les Enfants terribles*. Teribili prin

intransigența copilăriei. Cel mai sofoclean dintre romanele lui Jean Cocteau. Cel mai dur și poate cel mai pur. O carte scrisă cu penița muiată în cianură, a spus cineva! O copilărie de ficțiuni, în care singure visele sunt consistente și oamenii în măsura în care se identifică cu ele.

2) Al doilea roman, al adolescenței, *Le Grand écart*. Mai nuanțat, mai puțin pur, mai aproape de zonele tulburi. Roman plin de copilărie înșelată, de confesiuni sentimentale, de veleități, de simulacre.

3) Al treilea roman, al războiului, e: *Thomas l'imposteur*. De fapt, tot al adolescenței, dar al unei adolescențe abia ieșită din visările dinainte de război. Veleitățile tind aici spre acțiune. Un simulacru de acțiune, este drept, dar în care „poza" capătă consistență.

Guillaume Thomas de Fontenoy, adolescent, răsfățat de toți, datorită unei rudenii simulate cu un general care poartă numele satului în care s-a născut, pe care-l preface în poreclă, se înrolează ca să-și justifice succesele. Face față!

Din simulacru în simulacru, ajunge pe front și într-o zi ajunge să se joace și de-a „misiunea periculoasă". Purtător al unui ordin între șanțuri, vede venind glonțul care va curma impostura și-l va realiza pe el însuși, identificându-l cu ea. *„Je suis perdu, dit-il, si je ne fais pas semblant d'être mort!"*[8] Și cade. Pe crucea lui, numele propriu s-a redus la inițialele: G.T. și la numele uzurpat: de Fontenoy. *„La mort l'avait identifié à la pose!"*[9]

Versurile lui Cocteau sunt adunate în volumele: *La Danse de Sophocle, Poésie* și *Opera*; al doilea volum cuprinzând, în fapt, culegerile: 1) *Le Cap de Bonne-Espérance*, 2) *Vocabulaire* și 3) *Plein-chant*. Ele ilustrează, în prima fază *(Vocabulaire)*, cum am văzut, o tendință triplă de dislocare a versului tradițional: ritmică, grafică și intelectuală. Cultivator al versului liber, al graficei caligramelor lui Apollinaire, originalitatea lui Cocteau stă mai ales în structura intelectuală a poeziei sale. Vâna inventivității, *calembour*-ul, coincidența sunt folosite până la istovire.

În *Le Cap de Bonne-Espérance*, Cocteau suferă și el influența lui D'Annunzio (foarte mare, deși insuficient observată, asupra întregei literaturi franceze dintre 1880—1910).

În pagini care reamintesc zborul lui Paolo Tares, Cocteau cântă prima trecere a lui Garros peste Mediterană. Zborul, apologia virilității tehnice și a efortului uman.

Înălțarea îi dă un sentiment de dominație de o măreție clasică:

Accroche-toi bien Garros
accroche-toi bien à mon épaule
Dante et Virgile
au bord du gouffre...[10].

Dar vai, pilotul cade pe mal, la câțiva pași de țintă. Efortul e sfărâmat...

Il dit: Je suis prêt à vous suivre
Et il pleura dans ses mains lourdes...
Alors ils suivront les routes qui mènent vers les villes...[11]

sau:

Nous sommes lourds mon pauvre ami[12].

În *Le Discours du grand sommeil* încep să se precizeze temele desfăşurării viitoare a poeziei cocteauiene.

Între *Le Cap de Bonne-Espérance* şi *Le Discours de grand sommeil* există fără îndoială analogii profunde de structură a aventurei, care n-a făcut decât să schimbe de plan. Zborul vizibil lasă locul celui nevăzut. Astfel, primul ciclu pare prefigurarea celuilalt: *Discursul marelui plan* [sic] e transpunerea efortului din *Cap...* pe planul spiritului.

Mai întâi disponibilitatea spiritului cu versurile:

Suis-je le mort
dans ce fauteuil?[13]

Apoi aşteptarea:

J'attendrai les parlementaires
d'une alliance avec la vice![14]

Şi răspunsul:

Alors, j'entends le rire de l'ange
me secouer avec douceur.
C'était le rire de l'enfance fabuleuse
caressant les jouets d'un sou[15].

Dar, vai:

Le sommeil s'empare des pilotes
Aux parrages où Dieu s'ébauche[16].

Şi deşteptarea:

J'ai mal d'être homme comprenez vous
Si vous saviez d'où je déplonge[17].

Cu *Plein-chant* Cocteau se întoarce la versul clasic şi la armonii mai pure. Unele poezii, ca *Gabriel au village*, au ceva din graţia plasticii prerafaeliţilor!

Volumul *Opéra*, contemporană cu *Orphée*, e plin de misterul grec. Cocteau ne evocă o Grecie myceniană, o Grecie plină de capcane, de zei geloşi şi prefăcuţi, vecinic la pândă după muritori pentru a-i pierde.

În teatru, în afară de concentrările din clasici de care am vorbit la început, Cocteau scrie *Les Mariés de la Tour Eiffel*, satiră de bâlci, balet menit să ilustreze literar „Nunta" Vameşului Rousseau şi sublimitatea falsă. Curiozitatea temei face să ne oprim puţin la această operă.

Un fotograf rătăcit pe prima platformă a turnului Eiffel, şi care nu şi-a închis bine aparatul, constată cu stupefacţie că, spunând clienţilor săi: „Atenţie, că iese o pasăre", pasărea iese efectiv din aparat. Derutat o clipă, fotograful găseşte destule resurse să-şi

restabilească prin simulacru echilibrul interior: *„Ces mistères me dépassent, feignons d'en être l'organisateur...“*[18].

Aluzia la Valéry e evidentă!

Urmează un balet, *Parade*, de care vom vorbi mai departe.

Apoi piesa *Orphée*, exploatarea elementului creștin din povestea greacă a biruirii infernului. Amestec bizar de miraculos creștin, de mitologie elină și de viață cotidiană. Mare intensitate dramatică și noutate scenică, în echilibru pe o muche de cuțit, la doi pași de grotesc și de ridicol! Îngerul Heurtebise e un geamgiu. Moartea intră pe scenă în chipul unei doctorițe tinere și frumoase, care ia sufletul oamenilor în chip de porumbel, tăind firele care-l leagă de trup cu gesturi profesionale, însoțită de asistenții ei, îngerii Azrail și Rafail, în costume de chirurgie. Zgomotul de vacuum însoțește operația regulată cu o precizie mecanică. Totul se petrece curat și sistematic. Stop! Moartea își trece pe frunte mâna obosită, ca și cum s-ar deștepta dintr-un vis. Senzația de groază la rece e complet neplastică, pur tensorială. Cei care au văzut în film operația din *Cântecul vieții*, în care ritmicul: *„Kein Atem, kein Puls“* alternează cu gesturile profesionale precise ale chirurgilor, în vreme ce publicul așteaptă intens în ce sens se va hotărî deznădământul, pot avea o idee a acestui fel de tragic. (De fapt *Cântecul vieții* e un film realizat prin contaminarea — nu totdeauna fericită — a unor idei scenice împrumutate caricaturilor lui George Grosz, cu atmosfera din *Orfeul* lui Jean Cocteau.)

O ultimă piesă de teatru, aceasta o dramă pasională vibrând de emoție concentrată, *La Voix humaine*, e scrisă demonstrativ în genul lui Bataille, pentru a marca — zice el — ce poate fi comun liniei patetice a literaturii franceze de la *Phèdre* până astăzi. Actul se petrece la telefon, cu un singur personagiu, care destramă în fața spectatorilor o iubire până la cele mai tragice accente extreme ale pasiunii.

Partea cea mai interesantă a operei lui Cocteau e însă formată din eseurile sale critice și estetice, combinație bizară de aforisme, apologuri, analize de opere literare și artistice, sau comentarii ale stărilor sufletești ale autorului. În ordine cronologică, sunt: *Le Potomak*, *Rappel à l'ordre* (cuprinzând: *Le Coq et l'Arlequin*, *Visite à Barrès*, *Carte blanche* etc.). Apoi scrisoarea către Jacques Maritain, *Opium*, jurnalul unei dezintoxicări, și *Essai de critique indirecte*.

Care este sensul efortului artistic și uman al acestei opere, în aparență destul de bizară?

Pe ce indicii putem recunoaște de clasică strădania unui autor ale cărui aparențe ne lasă să întrevedem mai curând pe un diletant de spirit, un declasat, un saltimbanc sau un bolnav fără sens, fără coerență și fără respect de frumusețile eterne?

În realitate, Cocteau nu e un autor ușor decât pentru o privire superficială. Sau, mai exact, pentru o privire care caută „adâncimea cu orice preț“.

Dar cum putem ajunge să socotim serios pe un om care profesează neseriozitatea?

1) Pentru a pătrunde esenţa efortului artistic şi uman al lui Cocteau, trebuie să străpungem mai întâi vălul mistificării. Să înţelegem rostul ei preventiv, de vizieră, de pavăză a întregii opere faţă de intruşi şi de necurăţenii.

Când un prieten al meu francez, care sfârşea o conferinţă despre *Neliniştea spirituală a tinerei generaţii*, mi-a pus întâia oară în mâini *Potomak*—ul, mi-am zis, aşa cum şi-ar fi zis oricine-n locul meu: „Sau eu sunt prost, sau autorul acestei cărţi e nebun!"

Închipuiţi-vă o carte al cărei text principal e compus dintr-un număr de desenuri sugestive, inaugurate, înconjurate, flancate şi încheiate de prologuri, prefeţe, epiloguri şi postfeţe, împănate cu apologuri, cu note de jurnal, cu maxime şi cu anecdote.

L-aş fi lăsat desigur şi eu dezamăgit, cu răspunsul lui Bourdaine, înregistrat în carte: „*Utilisation impossible*"[19], sau cu cel al Argémonei: „*Encore vos nerfs*"[20], şi m-aş fi depărtat, aşa cum se depărtează burghezii cuminţi de pânzele lui Picasso sau melomanii cuviincioşi de concertele lui Stravinski, dacă din întâmplare nu mi-ar fi căzut în mână — în acelaşi timp — desenele din tinereţe ale acestui Picasso, desene de factură perfect clasică, precum şi poeziile din tinereţe ale lui Cocteau, la fel.

M-am întrebat, atunci, de ce un virtuoz al desenului, ca Picasso, un virtuoz al armoniei, ca Stravinski, sau un virtuoz al poeziei, ca Jean Cocteau, părăsesc de bunăvoie, la un moment dat, căile bătute, obicinuit numite clasice, se avântă într-o lume echivocă, unde accesul nu mai e îngăduit oricui, ca înainte. E aceasta simplu cabotinism? Voinţa de a fi interesant cu orice preţ? S-ar putea! Dar nu cumva s-ar putea şi invers, ca aceste scheme să aibă un sens? Nu cumva sunt semne pentru altceva, care se petrece dincolo? Şi pentru întâia oară am deschis cartea ca un cetitor „rău", adică plin de „voinţa de a înţelege". În atitudinea mea, reproduceam exact atitudinea publicului „*qui veut comprendre d'abord, sentir après*"[21], şi care în faţa operei întreabă: „*Pouvez-vous me dire ce que cela représente?*" Snobismul acesta intelectual n-a rămas lipsit de roade!

Procesul-verbal cu care se sfârşeşte poemul *L'Ange Heurtebise* mi-a arătat ce e fecund şi ce e steril în acest snobism. Şi m-am hotărât să aflu cu orice preţ ce se ascunde dincolo de circumstanţele procesului-verbal de existenţă poetică a lui Cocteau.

Imediat mi-a apărut clar sensul „*trompe-l'oeil*"-ului:

Si tu rencontres une phrase qui t'énerve, sache je l'ai mise là, non comme un récif pour que tu chavires, mais
afin
comme à une bouée,
que tu y constates mon parcours[22].

Faptul e simplu. Sensibilitatea noastră e tot aşa de plină de prejudecăţi ca şi intelectul nostru. Dincolo de orice lucru, noi vrem înţeles, simboluri.

„*Où il-y-a crime il-y-a corps*"[23], strigă poliţistul înnebunit că nu găseşte cadavrul lui Orfeu asasinat de bacante. Pentru el, existenţa îngerului, a minunii nu se pune. Unde e crimă, e trup! Şi corpul delict trebuie găsit şi înregistrat în procesul-verbal.

Dar un astfel de proces-verbal ce cuprinde într-însul? Iată-l:

În noaptea de... pe cheiul...
Îngerii Heurtebise, Elzevir, Dimanche și Cegeste...
După ce s-au ... au... de sex feminin.
Se părea... cu tot ceasul... văzură... lumină albă...
Măgarul păru că... pe gură... cu fierul... grozăvia gestului.
Duși la post, firește că n-au vrut să dea lămuriri.

Această neglijare a realității oferită direct nouă, pentru că noi căutăm, alături, altceva care nu e („subiect" într-un tablou plin de culoare; „sens" în versurile melodioase sau în melodiile pure; „filosofie" în teatru, în loc de acțiune etc.) e cheia utilizării *trompe-l'ocil*-ului cocteauian. Ea a fost ilustrată direct de Cocteau în baletul *Parade*, de care am pomenit mai sus.

În fața perdelei unui circ care stă să se ridice, se petrece o dramă pe care nimeni n-o bagă în seamă, căci toți așteaptă ridicarea cortinei cu atenția încordată aiurea. Și când cortina circului figurat se ridică, în sfârșit, cade cortina teatrului adevărat, drama e sfârșită! Și „spectatorul", care a așteptat ridicarea celei de a doua cortine, rămâne păcălit.

Ce e, în ultimă analiză, acest *trompe-d'oeil?*

La vie est à l'endroit,
la mort est à l'envers.
....
Si le décor est à l'endroit,
tout le complot est découvert.
Si le décor est à l'envers
elle épouse le fils du roi...[24]

Trompe-d'oeil-ul, camuflarea, e un mijloc de a exprima realitatea, pentru o sensibilitate obicinuită cu simboluri. Descoperirea prin ascunderea în sine însuși, sau reciproc, ascunderea prin descoperire. Toți vor striga lui Molière care agonizează pe scenă: „Bravo! Ce artist!"

Ce putea face Cocteau cu o astfel de intrare în problemă?

Poziția omului simțitor în lume nu e, într-adevăr, deloc comodă. El e vecinic jignit de intervenția celorlalți în propriul lui câmp de sensibilitate. De prezența convențiilor prin care simțirea se comunică de la om la om:

„Ma pudeur: Être tout nu, ranger ma chanbre, eteindre.
Et chacun apporte sa lampe..."[25]

A rupe aceste convenții e o iluzie. În veacul lui Maurras, nu mai poți reedita pe *Héloisa!*

Fiu spiritual al întâlnirii „liberărilor" gidiene cu „lucidităţile" invocatorului Minervei, răul lui Cocteau vine din faptul că nu mai poate renunța și nici nu se poate

satisface cu stăpâniri iluzorii. Chirurgia sentimentală, încercată de Maurras în *Les Amants de Venise*, e prea recentă.

De aceea, Cocteau va scrie după Gide:

„Savez-vous le poids occulte et beau de ce qui aurait pu être et de ce qu'on retranche?"[26]

Dar va adăuga, cu Maurras:

„La marge ou l'interligne... il y circule le fil du sacrifice!"[27]

Cum a putut ajunge gidianul Jean Cocteau să frecventeze lumea convențiilor maurassiene?

Sinteza lui e ingenioasă și paradoxală: *Trompe-l'oeil*-ul! Soluția este fără îndoială genială în genul oului lui Columb. Iat-o!

Ca să poți fi natural într-o lume artificială, n-ai decât să-ți înfățișezi naturalețea ca pe un simulacru.

E un privilegiu de care se bucură de multă timp numai bufonii sau nebunii. Ei singuri au libertatea să spună adevărurile pe care nu le pot suporta urechile celor cuminți.

Te ascunzi astfel în propriul tău adevăr, în care te învelești ca într-un mister, te drapezi în misterul clar al adevărului, parafrazând cuvintele lui Dante despre ascunderea în lumină.

Exemple: e lumea ahtiată de ordine, de echilibru, dar o silesc convenția, snobismul să simuleze anarhia?

Cocteau va pune, ca subtitlu *Chemării lui la ordine*, cuvintele: „Despre o ordine considerată ca o anarhie".

Ai scris în viață ta o nebunie? Lumea continuă să aștepte de la tine alte nebunii.

Dacă străpungem vălul calamburului? Dincolo de această farsă ostentativă, ce găsim?

1) O mare sensibilitate rănită de neputința adaptării.

„Prea multe medii diferite vatămă pe simțitorul care se adaptează. A fost odată un cameleon. Stăpânul său, ca să-l încălzească, îl puse pe un tartan scoțian, multicolor.

Cameleonul muri de oboseală!"

O sensibilitate vibrantă, deschisă tutulor acordurilor gidiene, un Gide lucid, care s-ar supune pe sine aceleiași discipline ascetice la care-și supune eroii. Același punct de plecare deci, cu Gide.

Ca și el, Cocteau e un răzvrătit și un declasat prin exces de sensibilitate.

„De famille bourgeoise, je suis un monstre bourgeois. [...] La bohème, Argémone, hélas! j'y patauge.
Contre un blason je me blesse.
Et je retourne au Potomak.
Et les Eugènes m'envahissent.
Et j'écris ce livre."[28]

Această sensibilitate excesivă îl izolează într-o lume proprie de năzuinți și visărie, caracteristică adolescenței. (*„Monde à moi qui me chasse à l'autre monde, où, seul, je sanglote et je pavoise.“*[29])

Dar această sensibilitate gidiană, morbidă, se deosebește de gidianism prin autenticitate.

Acolo unde Gide se va mulțumi să spună: *„Pour maintes choses, Nathanaël, je me suis usé d'amour“*[30], dar în fond se va rezerva pe sine: *„Leur importance venais de ce que j'ardais sans cesse pour elles. Que l'importance soit dans ton regard, Nathanaël, et non dans la chose regardée“*[31]; Jean Cocteau va încerca aceea ce Gide numai spunea.

De aceea strigătele lui Cocteau sunt rezultatele unor trăiri imediate, nu ale unor gândiri reflexive, deși privesc o lume în care diferențierea lor creaturală nu e posibilă.

„J'ai aimé, j'ai souffert. J'ai pensé au moins «m'en servir». Je ne puis plus supporter. Je quitte la corde.“[32]

2) Alături de această sete de viu, de noutate, găsim la Jean Cocteau o paradoxală sete de echilibru, de luciditate, o imposibilitate organică de a se mulțumi cu „aproximații“.

Vraja în adormire. Simulacrul în minciună. Libertatea se risipește în zădărnicie. Convenția în împietrire. Arta, la mijloc, este un echilibru pe muche de cuțit. *„L'acrobate en somme.“* De unde și intransigența. *„Aucun pas de mon équilibre.“*

„Rien ne compte en art, de ce qui est obtenu par une tricherie de sentiments.“[33]

Sau:

„Le rossignol chante mal“[34]

„Plus loin je te parle d'un acrobate: «Chaque pas trompe chuté»...
L'acrobate, en somme, est dessous le vide.
Si nul trouble — et sous le pied, après le pied la corde, vers l'autre paroi — on arrive.
Il a y toujours sur le vide une corde raide.
L'adresse consiste à marcher comme sur des oeufs sur la mort...
... Tu me demandes parfois de concessions. Autant pousser l'acrobate couper sa corde.
Aucun pas de mon équilibre n'est mutable“[35]. *(Apologul acrobatului).*

Din conflictul setei de certitudine cu voința de luciditate, din voința de a atinge o certitudine care să nu fie o vrajă, care să nu fie un somn în felul celui care cuprinde pe piloți în preajma Dumnezeirii, naște neliniștea continuă a artei cocteauiene.

Această neliniște ilustrează apologal în forma conflictului a două soiuri de ființe imaginare, ieșite la întâmplare din peniță: Mortimerii și Eugenii. Mortimerii — naivi, dar tocmai de aceea susceptibili de a se lăsa vrăjiți. Eugenii, critici, dar tocmai de aceea gata să sfâșie totul.

Din acest conflict al sensibilității cu setea de realitate nasc trăsăturile caracteristice esențiale ale spiritului lui Cocteau: neliniștea și luciditatea. Luciditatea,

care-l împinge la ruinarea falsului mister, a sublimității factice, emfatice, artificiale; neliniștea, care-l duce în preajma misterului real, a misterului în lumină, în preajma întâlnirii cu zeii.

Ce mijloace de echilibru găsea Cocteau în circumstanțele culturale ale epocei? Un echilibru mincinos, factice: vraja. Vraja unei arte analitice și disociative. Și un suflet dislocat de aceeași artă. Sentimentul relativității valorilor și virtuozitatea.

Cocteau va fi revoluționar față de această stare într-un dublu sens;

1) Relativist, va alerga după absolut fără încetare;

2) Virtuoz, se va sili să vădească tutulor zădărnicia virtuozității.

Dar, pentru aceasta, locul nu e afară din dezbaterea meșterilor.

Numai acolo, între ei, poți valorifica drepturile absolutului. Numai cunoscătorii perfecți ai anatomiei își pot îngădui s-o deformeze, sau — dislocând gama — să compună independent de tonalitate, fără ca aceasta să însemne pur și simplu: risipire, zgomot. Numai meșterul în ale poeziei își poate îngădui să-i violeze ritmurile, grafica, sonoritatea, fără a i se putea reproșa că nu știe ce face.

De aci, o stranie accepție a naivității. Am spune, o succesiune de trei stări ale creatorului contemporan:

1) Creatorul naiv inspirat, care cântă ca pasărea (Parsifal-ul lui Goethe), și care, la fel ca pasărea, cântă prost. Arta fără efort. Inspirația pură;

2) Creatorul critic, meșterul, tehnicianul, care distilează sensul efortului său tehnic până la a-l confunda cu însăși semnificația artei (Teste-ul lui Paul Valéry).

Opoziția aceasta, pe care Boris de Schloezer a încercat cândva s-o facă limpede, în comparația dirijorilor Furchtwengler și Toscanini, acoperă în fond deosebirea celor două feluri de ființe: Mortimerii și Eugenii, pe care Cocteau ni i-a prezentat în *Potomak*.

Până la Cocteau, artiștii se limitau în aceste opoziții. Cocteau, cel dintîi, definește a treia categorie. Aceea a poeziei de har, a poeziei care îmbină artificialitatea procedeului ritual cu naivitatea viziunei. Regăsirea naivității virtuozilor.

Calea acestei naivități reconstituite cuprinde trei trepte, care sunt etapele esteticei cocteauiene:

1) Prima este dezumflarea sublimului artificial;

2) A doua este tehnica surprizei, a opoziției necesare a autorului cu mediul pentru care creează;

3) A treia este rezultatul, punctul de ajungere, întâlnirea.

Să examinăm puțin fiecare din aceste trepte:

1) Mai întâi, dezumflarea sublimului artificial:

Această atitudine, izvorâtă din timiditatea sensibilității lui Cocteau, definește o anumită relație funcțională dintre autor și public.

Sub acest raport, Cocteau cultivă o concepție aristocratică a artei. Deși artistul e un barometru de neliniști, el nu răsfrânge imediat neliniștile mediului său. Ci le anticipează. Partida omenirii se joacă numai pe culmi. Joacă între ei un Gide, un

Maurras, un Valéry, un Stravinski, un Picasso. Aparte. Ceilalți rezistă mai întâi un timp, apoi urmează.

Un artist trebuie totdeauna să fie înaintea publicului său, dar cu o alură naturală.

Căci „Viteza unui cal ambalat nu contează".

„Ceea ce publicul reproșează artistului, artistul trebuie să-l cultive, căci acesta e el."

Ceea ce face eflorescența artistică a Franței în primele trei decenii este opoziția critică a mulțimilor la inovații. Orice consacrare este o biruință.

„La noi autorul tânăr găsește îndată rezistența mântuitoare a criticei. În Germania găsește urechi care-l ascultă. Cu cât sunt mai lungi, cu atât mai mult ascultă. Autorul e adoptat, academizat. E pierdut."

Toată această opoziție necesară, dintre creator și public, vine din faptul că orișice creație închide o siluire a sensibilității contemporanilor și o biruință asupra ei.

Condiția creației valabile este ruperea regulelor jocului.

Nu înseamnă nimic pentru artă decât acel care smulge lumea din obicinuințe, din convenții, din lenea simțurilor, din inerția gândului, din somn. În jurul capodoperelor se constituie, cu complicitatea criticei, un fel de conspirație a nesimțirii. Orice capodoperă trebuie obligator admirată. Ea nu are drept să fie văzută sau ascultată în afară de ochiul și urechea competentă a criticei, care țese în jurul ei un fel de mister fals și de vraje nesimțită.

Există și la noi, în București, familii de parveniți culturali, care se simt obligate să se pameze în întregime, părinții laolaltă cu odraslele și cu musafirii, în fața oricărei nuvelete a vreunui prozator academician[36]. Autorul fiind mare, opera trebuie să fie a priori teribilă și ascultată cu o poză de religiozitate. O! A! (Cățelul face pipi.)

Și dimpotrivă, opera unui autor neconsacrat, fie ea oricât de bună, nu merită nici o atenție, orișicât ar valora prin sine!

„Publicul vrea să înțeleagă mai întâi, apoi să simtă", zice Cocteau. Și, în fața celei mai minunate armonii de culori sau de sunete, publicul întreabă, cu nările fremătând de neliniște inchizitoare și cretină: ce reprezintă?

„La un spectacol pentru copii, apare deodată un câine pe scenă." O! Ce monstru, strigă deodată mama. Dar copilul: „Da de unde! Nu vezi, mamă, că nu e decât un câine?"

Așa și cu sensibilitatea omenească. Ea introduce în aprecierea estetică prejudecăți, presimțiri, preatitudini, care sunt de-a dreptul invitații la nesimțire, deformări ale impresiei autentice exacte. Fiecare aprehensiune subiectivă e rezultatul unei răfuieli între ceea ce simte omul cu adevărat și ceea ce crede că i-e îngăduit să simtă!

Împotriva acestei răfuieli și falsificări se îndreaptă toată tehnica scandalului literar al lui Cocteau, toată tehnica surprizei.

Astfel de spectatori trebuiesc viu pălmuiți de creator pe obrajii sensibilității. În propriul lor interes. Să se trezească! Numai că și spectatorul e abil. Și reacționează. De la o vreme, prinde jocul. Și, ca să nu fie pălmuit, anticipează înțelegerea, simulează.

Recunoașteți snobismul literar. Curca din fabula lui Florian, care vedea că nu deosebea prea bine chipurile pe care maimuța ar fi trebuit să le proiecteze cu lanterna magică, dacă n-ar fi uitat s-o aprindă!

Împotriva snobului, scandalul direct nu mai are priză, căci snobul îl așteaptă mai dinainte. Contra lui, inventă însă Cocteau tehnica scandalului perfecționat, a camuflajului de al doilea grad și a surprinderii prin banalitate!

Când, după zece ani de încercare, publicul bulevardelor, care făcuse scandal la primele lui producții, se deprinde cu tehnica cea nouă și caută ahtiat noutățile, senzaționalul; când acest public ajunge să se aștepte la tot; și cu nimic nu îl mai poți „surprinde"; când autorul nu mai întâlnește aci rezistențe; când efortul lui de a fi sincer va fi devenit un „stil", o „manieră" —Cocteau face o nouă schimbare de front!

Singurul fel de a surprinde publicul obicinuit cu surprizele este să fii normal. Consecvent, Cocteau se întoarce la *Comedia Franceză* cu *La Voix humaine*, tot așa cum, pentru a înfrânge cerbicia publicului obicinuit cu stilul bulevardier, Cocteau inventase cândva „teatrul surpriză".

Tehnica surprisei, surpriza folosită ca metodă, iată întregul secret al lui Cocteau. Pătrunsă această tehnică, Cocteau devine un autor simplu și clar. Dar numai pentru o sensibilitate proaspătă, după ce a făcut — prin surpriză — tabula rasa de toți idolii baconieni ai sensibilității[37].

Rappel à l'ordre este deci un fel de „novum organum" al sensibilității contemporane, o critică a sensibilității pure, o metodă de a simți.

O metodă folosită pentru ce?

Folosită pentru pregătirea înțelesurilor, coincidențelor și a întâlnirilor marei arte, a cărei pregătire stă în puterile tehnicei moderne.

Înțelesul, coincidența, întâlnirea constituiesc în opera lui Cocteau momentul de supremă euforie, după cum neînțelegerea și ratarea unei întâlniri înseamnă cele mai crunte decepții.

„*Rien de plus tragique que l'admiration par malentendu*"[38], spune el undeva. Alteori lucrul se limpezește prin apologuri. Iată unul:

„*Connaissez-vous l'escalier de Chambord? On y monte à quatre et l'on ne se rencontre pas.*"[39]

Sau:

„*Et toi, si loin si près de moi...*"[40]

Din experiența oricărui om lucid, Cocteau ține să deosebească întâlnirea reală de simulacrul ei.

În orice simulacru de întâlnire suntem singuri, lucrează o vraje, un somn; dar somnul pândește și-n preajma întâlnirilor adevărate:

Le sommeil s'empare des pilotes
Aux parrages où Dieu s'ébauche.[41]

Iată iubirea, de pildă, cea mai masivă și mai organizată dintre vrăji. Vraja filtrului lui Tristan? Un simulacru de întâlnire. Întâlnirea? Nu există aici decât chemare și

dorire. Cei doi amanţi vrăjiţi nu sunt lucizi. Ei se cheamă pentru că sunt vrăjiţi. Nu sunt ei înşişi. Închipuiţi-vi-i trezindu-se deodată din vraja filtrului blestemat şi mirându-se de ce-i cu dânşii!

„Broaştele şi taurii se prind cu vraja roşului." Dar;

„Nici un taur nu iese viu din arenă. Şi niciodată vraja roşului nu se dezvăluie!"

Semnul întâlnirii reale e durerea. Realitatea ne taie, ne plămădeşte, ne schimbă. Din orice întâlnire reală se iese cu un cucui.

„Iacob luptă cu îngerul toată noaptea. Dimineaţa rămâne singur." Cucuiul e singurul semn cert al întâlnirii...

Goana după această „întâlnire cu celălalt" — setea de alteritatea fiinţei — dă întregei opere a lui Cocteau un caracter latent de tânjeală, care-o apropie de *Cântarea cântărilor*.

În poezie, în muzică, în pictură, în droguri, în biserică Cocteau caută peste tot absolutul, care singur l-ar fi putut linişti. Semnul cert al nesingurătăţii. Sau, mai bine zis, dincolo de muzică, dincolo de poezie, dincolo de droguri şi dincolo de pictură. În opium, ca şi în biserică, Jean Cocteau n-a căutat desfătări. Ci realitate. „*Nous avons voulu nous aimer.*"[42]

Pentru el problema depăşirii nu are alt sens decât acesta. Cum putem rămâne lucizi la întâlnire?

Aceea ce e depăşit este ruptura aceasta între aderenţa statică, a simţurilor, la o realitate fără sens şi imposibilitatea de fixare a inteligenţei care semnifică ruptura dintre staticismul vrăjilor sensibile şi pierderea în regresul infinit al cugetării. E de atins înţelesul lucrurilor sensibile şi de realizat priza inteligenţei!

Sunt strigătele lui! Întâlnirea cu tomismul, la limitele revoltei împotriva secătuirii inteligenţei critice, idealiste, lipsite de contact, încurcată în mrejele mincinoase ale arhitecturii propriei sale plăsmuiri, nu e deci numai o întâmplare.

Restaurarea omului între ciocanul simţurilor şi misterul oglinzilor minţii. Iată termenul întregei sforţări cocteauiene.

Că „pilotul nu rezistă somnului în preajma divinităţii" şi „trezirile din somn sunt totdeauna amare" este sigur:

J'ai mal d'être homme comprenez vous
Si vous saviez d'où je déplonge[43].

Sau: „*Une apparition finit toujours par un petit commerce de cartes-postales*"[44].

Aş vrea, înainte de a sfârşi, să vă înfăţişez, într-un document viu, într-o pildă, acuma când cunoaştem procedeele lui Jean Cocteau, tot ceea ce s-a schimbat în sensibilitatea omenească între 1900 şi 1930 şi de ce între clasicismul de care e capabil stilul nostru, pe care-l exprimă Cocteau, şi grandilocvenţa gongorică şi barocă a clasicismului de care era capabil stilul 1900, s-a iscat o prăpastie care ne rupe fără leac de sensibilitatea şi de predilecţiile părinţilor noştri.

Cu riscul de a abuza, voi îndrăzni să alătur două pasagii care povestesc în fond același lucru: descoperirea mormintelor atrizilor, păstrați intacți timp de milenii sub măștile lor aurite și făcuți praf și pulbere la cel dintâi contact cu aerul.

Cel dintâi e un pasaj extras din tragedia scrisă de D'Annunzio pentru mâinile Eleonorei Duse, intitulată *Cetatea moartă* și jucată pentru întâia oară la Palermo, în 1899.

Al doilea e împrumutat *Încercărilor de critică indirectă* ale lui Cocteau, publicate în 1930.

Din cele șase pagini care gâlgâie ca un râs de lavă grandilocventă întâmplarea, nu pot cita decât un fragment. Îl opun celor cincisprezece rânduri în care, în planuri mari, cu procedee care recurg la Poe, la romanul detectiv și la înfiorarea sensibilității noastre, Cocteau pătrunde de-a dreptul în esențialul scenei.

„Ah! de ce n-ai fost acolo? De ce n-ai fost acolo? Tu trebuia să fii acolo, Alexandre! Cea mai mare și mai stranie vedenie oferită vreodată ochilor vreunui muritor: o apariție uimitoare, o bogăție nemaipomenită, o splendoare teribilă, dezvăluită deodată, ca într-un vis suprauman...

Ceea ce am văzut, n-aș ști s-o spun. Un șir de sicrie, cincisprezece cadavre neatinse, unul lângă altul, pe un pat de aur, frunțile încoronate-n aur, piepturile împlatoșate-n aur; — și peste tot, pe trupurile lor, pe coapsele lor, pe picioarele lor, peste tot, o risipă de lucruri de aur, nenumărate ca frunzele căzute dintr-o pădure de povești; o măreție de nedescris, o uimire nemăsurată, cel mai splendid tezaur pe care moartea l-a adunat în întunericul pământului, de veacuri, de milenii... Nu, n-aș ști să-ți spun, n-aș ști să-ți spun ce-am văzut! Ah! Tu trebuia să fii acolo, Alexandre! Numai tu ai fi știut s-o spui...

Într-o clipă sufletul meu a străbătut veacurile și mileniile, a respirat în legenda înspăimântătoare, s-a zbătut în oroarea măcelului antic. Cele cincisprezece cadavre erau acolo, cu toate membrele lor, ca și cum ar fi fost așezate acolo în clipa aceea, îndată după măcel, arse puțin de rugurile prea curând stinse: Agamemnon, Eurimedon, Casandra și escorta regală, îngropați în veșmintele lor, cu armele și diademele lor, cu vasele lor, cu nestematele și bogățiile lor... Ți-aduci aminte, ți-aduci aminte, Alexandre, acest pasaj din Omer: «Și zăceau printre vasele și mesele puse; și toată sala era plină de sânge. Și auzeau glasul jalnic al fiicei lui Priam, Casandra, pe care perfida Clytemnestra o înjunghia alături de mine...»[45] Într-o clipă, sufletul meu a trăit din această viață violentă și nemăsurată. Erau acolo, înjunghiați, regele regilor, prințesa sclavă, vizitiul și tovarășii; acolo, sub ochii mei, nemișcați pentru o clipă.

Și ca un abur care se ridică, sau ca o rouă care piere, sau ca o pulbere care se-mprăștie, sau ca un nu știu ce nespus de fugar și de labil, toți s-au topit în tăcerea lor. Mi s-a părut că erau înghițiți de acea tăcere care înconjura nemișcarea lor strălucitoare. Nu, n-aș ști să spun ce s-a mai întâmplat. N-a rămas pe loc decât un maldăr de lucruri de preț, o comoară fără seamăn, mărturia unei întregi slăvi necunoscute..."

Și-acum la Jean Cocteau:

„«Închideți ușile, dați-vă toți înapoi!», striga Schliemann, roș de mândrie. Voia să se bucure singur de profanarea din Mycene.

Zăvoarele săriră. «Mâinile sus!». Muncitorii văzură pe arheolog ridicând mâinile. Apoi, lucrurile se petrecură repede; una din acele ștrengării monstruoase ale fulgerului; catastrofa în plină cursă a oarecărei mașinării de aburi; un fulger de magnezium, un zăpor de coapse, de coame, de piepturi, de chipuri, de proră, de oglinzi, de care, de camioane. Un glas mare de căpitan domina pe celelalte: «Veniți, veniți, fuga!» — «Sceptrul meu!» — «Atunci, mergeți de-l luați, grăbiți-vă!», și deja zăporul se urca spre cer cu berbecarea arhitecturală care încoronează de obicei explozia unei pulberării.

Nu s-ar fi putut număra până la cinci, între acest dezastru de cabine vechi de scânduri, de gunoaie, de zorzoane, și clipa în care, după ordinul lui Agamemnon, arheologul se trezise singur, în fața atrizilor nemișcați, în picioare, ironici, mascați în aur“ [46].

NOTE ASUPRA MIŞCĂRII ARTISTICE ÎN FRANŢA

În pragul Salonului de toamnă

Actuala pictură franceză cuprinde mai multe grupuri, reprezentând tendinţe diferite:

1. Mai întâi PICTURA OFICIALĂ, a absolvenţilor de la Beaux-Arts, premiaţi cu Prix de Rome sau altele de acelaşi fel. Aceştia expun mai ales la Salon des Artistes Français. Ei cultivă mai ales „pictura cu subiect", compoziţii grandioase, de felul unei femei *mauve* călare pe o lebădă roşie, care reprezintă — noutate nemaipictată până atunci —, cum e lesne de înţeles, pe Leda. Critica le zice „pompieri", şi bine face.

La ultimul lor salon, cineva se întreba dacă e în tot salonul o pânză măcar în faţa căreia cineva ar vrea să-şi petreacă viaţa; şi, cu o mică rezervă pentru trei portrete de Van Dongen, „*devant lesquelles s'écroulent les autres 4500 tableaux*"[1], conchidea la negativă.

2. În opoziţie făţişă cu oficialii (dintre care Besnard şi Chabas sunt cei mai cunoscuţi prin multiplele lor femei la baie), stă grupul ARTIŞTILOR INDEPENDENŢI. Aceştia expun la Salonul lor propriu, cu motto: *Ni jury, ni récompense*"[2], adică, cine vrea să trimeată ceva, trimete, şi i se primesc — fireşte, numai două pânze de cap, sau, mai corect, de pensulă —; ele se expun în ordine alfabetică, ceea ce supără mai ales pe pictorii mari. Grupul acesta poartă numele de „*fauves*", căci pentru oficiali sunt o adevărată groază. Nu este mai puţin adevărat că din acest salon au ieşit mai mulţi pictori din ultimii treizeci de ani, şi RETROSPECTIVA expoziţiei lor de anul trecut a avut meritul să reprezinte în acelaşi timp retrospectiva picturii franceze înseşi.

Ca direcţii, NATURALISMULUI, care copia obiectele aşa cum sunt, naturalism care înflorea ca reţete şi tendinţe în ultimul pătrar al veacului trecut, i-a urmat în jurul anului 1900 reacţia IMPRESIONISTĂ (numită astfel după o pânză a lui Monet, intitulată *Impression)*, cu Claude Monet, Manet, Carièrre, Renoir, Cézanne etc..., a cărei preocupare exclusivă se deplasează de la obiect către lumină. Ceea ce preocupa pe aceştia era exclusiv capacitatea de a reda, prin suprafeţe de culoare, prin îmbinarea şi alăturarea potrivită a nuanţelor, mase de lumină; de aceea şi subiectele lor de

predilecţie sunt: „*plein air*"-ul, apa, peisagiul exotic (literatura poate să fi avut oarecare influenţă asupra acestei ultime categorii, deşi s-ar putea susţine şi inversul), colţuri mari de natură luminată, flori, cer etc....

Efortul lor a dus la o reînnoire totală a tehnicei coloristice şi a împerecherii tonurilor pe care le întrebuinţau naturaliştii, şi mai ales o reînnoire a modului de a înţelege rolul artistului faţă de natură, pictorul emancipându-se de sub tutela obiectului, şi îndeletnicindu-se de acum în a picta stări sufleteşti provocate de obiecte, impresiuni.

Din punct de vedere al formei necolorate, impresioniştii se caracterizau prin absenţa liniei, a conturului tranşant, căruia mai târziu i se va substitui „conturul viu" al cubiştilor prin caracteristici colorate.

După impresioniştii care abuzează de culoare — şi uneori concomitent cu ei —, s-au desfăşurat, eliberate fiind din cătuşele subiectului, mai multe tendinţe:

EXPRESIONISMUL unui Puvis de Chavannes — precursor, fireşte —şi uneori acel al lui Degas — care, fără a lepăda preocupările coloristice cu totul, pune accentul pe aşezarea semnificativă, „expresivă" pentru o reacţiune sufletească anumită a amănuntului în tablou, şi pe atmosferă;

şi mai ales CUBISMUL, reacţiune a desenului — contur —împotriva luminei, considerată pentru sine, preocupările de volum, de tehnică a spaţiului, de construcţie aeriană luând aci locul preocupărilor dominante de lumină.

Şi dacă impresionismul îşi găsea tradiţia în romantismul exuberant al unui Delacroix, de pildă, cubismul îşi afirmă legătura cu pictorul esenţial al conturului, cu Ingres... fireşte, aplicată la obiectele unei sensibilităţi cu totul schimbate.

Figura cea mai de seamă a unui impresionism care cuprinde-n germen modificările unei viziuni cubiste, adică pictorul la care, pentru întâia oară, volumul ia o semnificaţie constructivă sub culoare, este CÉZANNE. Peisagiile lui, mai ales multiplele replici ale muntelui S-te Victoire, *Beigneuse*—le lui rămân luminate, dar casele nu mai sunt suprafeţe răsfrângătoare de lumină (mai corect, nu mai sunt NUMAI astfel de suprafeţe), casele sunt volume (cuburi), trupurile omeneşti, la fel.

Retrospectiva expoziţiei lui Cézanne este semnificativă pentru prinderea acestei diferenţe şi a acestui moment unic de tranziţie în istoria sensibilităţii picturale franceze din ultimele zeci de ani.

Cubismul a debutat tot la independenţi — fireşte — şi treizeci de ani a fost germenul de dezvoltare a mai multor curente artistice franceze. Aci s-au făcut cunoscuţi maeştrii necontestaţi ai „marii generaţii", un Matisse, un Bracque, un Picasso, un Vlaminck, un Gromaire, un Segonzac... şi atâţi alţii.

Cubismul se deosebeşte de expresionismul ce înfloreşte mai mult în Germania prin aceea că socoteşte pe expresioniştii romantici, ultime rămăşiţe — zic ei — ale unui simbolism degenerat. Ţelul expresionismului este să exprime semnificaţia unui obiect pentru sensibilitatea unui subiect altfel decât prin descripţie, şi anume prin transpoziţii ale elementelor sensibilităţii, de pildă, redarea relaţiilor de sens prin relaţii de culoare, de volume, de aşezare în tablou (vezi *Eurythmia* lui Hodler, de pildă), în

pictură, sau de sunete (în muzică). Țelul cubismului, dimpotrivă, nu mai este disocierea analitică a obiectelor în elemente de sensibilitate artistic semnificative, ci recrearea (reconstruirea, zic ei) acestor obiecte sintetic, după viziunea și nu PRIN PRISMA VIZIUNII pictorului.

Viziunea aceasta constituie, după ceea ce am văzut, ESENȚIALUL picturii noi, care e exclusiv preocupată de obiecte, de orice obiecte, ca obiecte (nu de gând, ci de sensibilitate, firește). Sunt pictori care nu fac decât naturi moarte, iar compoziția cu subiect ca mijloc de expresie a dispărut aproape complet.

Viziunea aceasta e cu atât mai mare, cu cât e mai sincer exprimată — nu trebuie însă confundată această sinceritate cu corectitudinea profană, ci cu găsirea asentimentului adevărat în fața lucrului, adică cu capacitatea de a reda exact ceea ce ai resimțit în prezența unui lucru.

Revin acuma la saloane:

Două saloane intermediare se așază între Oficiali și Independenți. Sunt SALONUL TUILLERIILOR și SALONUL DE TOAMNĂ.

Formula salonului Tuilleriilor e aceasta: pictori mari, fără deosebire de școală, sunt invitați să expună ce voiesc. Juriul fixează *cine*, nu *ce* se va expune.

Salonul de toamnă are juriu regulat, dar deviza-i e: „*Ni fauve, ni pompier*“[3], și, cum lucrul nu se poate — spre onoarea picturii, de altfel —, corect ar trebui zis: „*Et fauve, et pompier*“.

Dacă ținem acum seama de faptul că „cubismul“, ca preocupare estetică exclusivă de disociere a obiectului în volume, tinde să dispară, spre a ceda pasul, precum am spus, PROCESULUI DE RECONSTRUIRE SINTETICĂ A OBIECTULUI din aceste elemente analitice, ca și din culori — căci impresioniștii făceau aceeași analiză tehnică, dar aplicată culorii, iar expresioniștii o aplicau mai ales înțelesului —, pe de o parte;

și pe de alta, dacă ne gândim că succesul esențial al Independenților a fost să descopere că lumina nu are numai suprafață, ci și volum, și să analizeze acest volum — ne putem da seama că interesul cel mare al criticei actuale se concentrează în jurul acestor două ultime saloane, ca reprezentând tipic efortul principal al picturii franceze actuale.

... Pășind în Salonul de toamnă — pe cel de astă-vară îl las de o parte —, dacă privești pe deasupra, ai impresia că te afli în plină dibuire a creației, peste tot efort de reconstruire, „șantier“.

De aceea multe pânze par stângace. Viziunea nu a luat complet ființă. Ici-colo, un stejar de Segonzac, o femeie goală pe un scaun, la un ochi de geam deschis, de Matisse, îți ațin calea mai îndelung. Văzând această pânză, al cărei colț de cer este cu câțiva kilometri mai în fund decât planul interiorului din față, nu m-am putut opri să nu cuget la ceea ce însemnează roadele cercetărilor lui Picasso, care de curând nu expune decât plane colorate, în care efectele plastice trebuiau să reiasă numai din calitatea materialelor întrebuințate.

Dar tabloul cel mai de seamă al Salonului de toamnă din acest an, acel care a ajuns la o recreație desăvârșită a obiectului său, tablou care desigur va rămâne ca unul din cele mai bune ale picturii de azi, e portretul domnișoarei Lilly Damita, de Kees van Dongen[4].

De mult s-a specializat Van Dongen să facă portrete de fete cu blană și cu picioarele la fel încrucișate, așezate lângă un vas cu flori. Dibuia! Și, deși este incontestabil că Van Dongen este creatorul tipului de fată mare — în formă de fus —, pe care o admirăm cu toții astăzi, spre deosebire de „domnișoara" altor generații, în formă de butoi sau de umbrelă — cum zicea Doamna de Genlis —, nu e mai puțin adevărat că până acuma portretele lui mai reclamau ceva: desăvârșirea. Nu a picturii, ci a domnișoarei, bineînțeles.

Cu Lilly Damita a prins tipicul femeii societății capitaliste de astăzi. Cum bine zicea cineva, „subiectul" e la un pas de reclama de jurnal de mode. Dar parcă „obiectul" e mai departe!

Vezi-o! ce bine se simte încadrată de blană, cum se simte „personală" în raport cu cadrul, deși „personalitatea" aceasta nu-i smulge caracterul de obiect de lux. E plină de viață comunicativă, când treci pe lângă ea te dispune, și totuși *e rece*, ca și crinii care o încadrează simptomatic.

Portretul precedentei *Domnișoare*, expusă la Salonul de astă-vară, „în fața căruia se năruiau celelalte 4500 de picturi oficiale", era mult mai „*posé*". Domnișoara nu-și găsise încă un băiat. Acum Lilly Damita e desigur încadrată de afecțiunea câtorva sute de mii de franci pe lună. Cum se vede!

O regăsesc în toate fetele „bine" din vremea mea. Nu este nici una în particular, ci toate. (Nu știu cât le flatează asta, dar pe mine mă surprind strângându-mi sufletul în laturile hainei.)

Și aci este o particularitate proprie a ceea ce numim noi tipic. Nici unul din obiectele tipice nu e complet tipizat; fiecare păstrează cutare sau cutare amănunt esențial, care îl face să fie x nu y-grec [sic]. Dar tipul nu este abstract, cum e conceptul. El fură obiectul, pe care nu-l reprezintă complet, de toată viața lui particulară. Îl găsești viu ca formă în fiecare din obiecte, fără de care poate că acestea nici n-ar fi.

Dongen s-a urcat până la rădăcinile ființei.

Și pictura lui e recreație deplină.

noiembrie 1926

ÎN MARGINEA MIȘCĂRII TEATRALE

Trupa dramatică a Asociației *Compagnons de Notre-Dame*, strânsă în jurul lui Henri Ghéon[1] cu scopul răspândirii ideilor creștinești prin teatru, a reprezentat de curând, la Théâtre de l'Atelier, două noi piese: *Le vent fait danser le sable*, 3 acte, de Henri Brochet, cuprinzând dramatizarea câtorva întâmplări din viața Sfântului Spiridon, și *Les Trois sagesses du vieux Wang*, dramă modernă din viața chinezilor creștini, scrisă de Henri Ghéon, după documente recente și autentice, cu prilejul sfințirii primilor cardinali chinezi de către Papă.

Deși nu numără decât doi ani de existență, această trupă de amatori e destul de cunoscută publicului parizian iubitor de noutate, pentru ca manifestările ei să merite a fi înregistrate în marginile unei cronici, cu atât mai mult, cu cât ideile pe care le reprezintă, personalitățile culturale care o sprijină, felul deosebit în care e organizată și realizările pe care a izbutit să le înfățișeze până astăzi, sunt semnificative pentru o întreagă transformare ce se produce în teatrul și în sufletul francez de astăzi.

Ajunge să spunem că asociația de mai sus stă sub prezidența activă a marelui pictor creștin Maurice Denis[2] și că din comitetul ei fac parte scriitorii sau cugetătorii: Henri Ghéon, Henri Brochet, Jacques Maritain, ca să ne dăm seama de vigoarea și de intensitatea tendințelor ce reprezintă.

Originea acestei grupări stă în preocuparea lui Ghéon, posterioară conversiunii sale la catolicism, în timpul războiului, de a găsi o formă de teatru corespunzătoare intențiunilor sale de apostolat artistic în favoarea acestei religiuni. Efortul lui poate fi însă integrat în cadrele mai largi ale tendinței de a găsi o formulă de teatru corespunzătoare sensibilității și mentalității schimbate de război.

E de la sine înțeles că Ghéon vede această reînnoire sub forma unei renașteri a teatrului catolic, și, în această direcțiune, nu e singur. O generație de scriitori, începând cu Péguy, a nutrit speranța unei asemenea renașteri și Claudel pare a fi reprezentantul ei cel mai de seamă. În mișcarea teatrului francez de astăzi, alături de Copeau, fostul director de la Vieux Colombier, Gaston Baty, actualul director la Studio des Champs

Elysées, sau Jean Cocteau, inteligentul autor al lui *Orphée*, tind — pe alte căi, uneori — în aceeași direcție.

Originalitatea lui Ghéon și a grupului său stă în caracterul cu desăvârșire popular al artei sale. Ca toți ceilalți îndrumători ai teatrului francez de astăzi, Ghéon pornește de la situația teatrului actual, față de care ia poziție. Care e situația acestui teatru?

Două lucruri sunt de luat în considerațiune: concepția estetică și terenul.

În ce privește terenul, teatrele franceze de astăzi se pot împărți cam în trei grupe. Mai întâi, *teatrele subvenționate*, păstrătoare ale tradiției dramatice, animatoare cu talent ale repertoriului clasic, consacrat, dar fără nici o putere de a mai impune publicului gustul său propriu. În fața acestora, spectatorul se apleacă încă, cu reverența obișnuită, datorată unei persoane mai în vârstă, pe care însă o eviți cât poți, din lipsă de subiect de conversație.

Vin apoi *teatrele de bulevard*, și acestea de nenumărate genuri. Teatre de cartier, de operetă, comedii ușoare, drame mondene uneori — care au comun, pentru Ghéon, faptul de a fi în decadență, reprezentând, într-o formă dramatică perimată, în dezacord cu sensibilitatea vremii, conflicte de idei și sentimente actuale ca material, dar străine de problemele noului suflet. Strălucesc prin desăvârșita lor lipsă de inteligență creatoare, speculând necontenit aceleași vechi conflicte: adulterul, dragostea sub toate formele.

Teatrele de bulevard nu ne-au mai dat de mult nimic de seamă. Aceiași vechi autori se reiau pe ei înșiși de la capăt, tocând mărunt prin uzură tot interesul pe care piesele lor îl vor fi avut odată.

Sacha Guitry, pleiada naturaliștilor și a speculatorilor de sentimente mărunte își desfășoară marfa unui public nul, și acela plictisit de dânșii. Existența acestui teatru nu este explicabilă decât prin nulitatea amorfă a unui public care suportă totul cu o docilitate într-adevăr surprinzătoare.

Vin, în fine, *spectacolele*, café-concertul, music-hall-ul, teatrul de păpuși, guignol-ul, revista, circul, baletul, cinematograful. Mai mult decât oriunde, sensibilitatea modernă își caută aci satisfacerea nevoiei sale de transcendent și de feerie, și chiar de odihnă sufletească, spectacolele acestea distrând, în adevăratul înțeles al cuvântului, în timp ce primele cer atenției o concentrare pe care spectacolul nu o răsplătește prin nici o satisfacție.

Nevoia de ieșire din banalul cotidian a format tema a două lucrări de valoare anul trecut.

Una e *Têtes de rechange* a lui J.V. Pélerin, a doua e *Bava l'Africain* a lui Bernard Zimmer, prima realizându-se pe planul dintre vis și veghe, a doua, în cadrul unui delir sistematizat ca manie colonială.

Între toate acestea, își află loc mărunt și așa-zisele *teatre de artă*. Sunt foarte puține teatrele de acest gen. Théâtre de l'Oeuvre, de sub direcția lui Lugne-Poë, Théâtre des Arts, condus de Pitoëff, Théâtre de l'Atelier al lui Dullin, Studio și Comédie des Champs Elysées, conduse, respectiv, de Baty și de Jouvet, sunt teatre mici, adesea mizerabil înzestrate, dar totdeauna populate de un public inteligent și vioi,

pasionat pentru ceea ce vede. Sunt teatre care lucrează adeseori în deficit, din îndurarea abonaților, într-o vreme în care negustoria a cuprins cele mai multe teatre. La acestea nu mai putem adăuga decât câteva companii de amatori, ca: Les Pantins, Les Jonchets, Les Philipins de Rouen și, în trecere, baletele rusești ale lui Diaghilev, reprezentațiile lui Nikita Bailev, Compania artistică din Moscova-secția Praga: și atâtea [altele]. Între aceștia și numai între ei, se desfășoară astăzi lupta pentru teatrul nou de mâine.

În privința concepției estetice, Ghéon începe prin a observa că orice creație dramatică desăvârșită cere o comunicație necontenită între reprezentație și public. Acesta trebuie să participe la acțiune, alături de personagiile dramei, să creadă în realitatea lor, să intervină cu motive personale în conflictele lor. Această unitate dinamică între reprezentație și public e complet realizată în tragedia greacă și la clasici. Ea lipsește însă teatrului modern.

De la Molière încoace nu mai există piese pentru toată lumea. Fiecare teatru are publicul său credincios. Și unitatea se fărâmițează în bisericuțe literare.

Un teatru catolic nu poate fi însă decât al tuturor. Dar cum?

Pe ce teren s-ar putea realiza unitatea de direcții?

Un teatru *comunist* e cu necesitate un teatru de clasă, interesant poate pentru unii, dar în nici un caz universal. Cel mult, ar putea lărgi cadrul problemelor prea dezbătute în teatrul burghez.

Unanimismul[3] e o tehnică prea specială și, când te uiți bine, inconsistentă.

Naționalismul? Dar din acest punct de vedere, suspect de politică de altfel, care ar fi tradițiunile admise îndeobște când tocmai asupra lor e cearta?

Ideea religioasă? Poate. Franța e mai religioasă decât pare. O-ncercare!...

Și iată-l pe Ghéon la lucru. Dificultăți destule înainte. Din două direcții opuse. Unii cer teatrului catolic să cuprindă întâi învățătură, apoi înfățișare artistică si-n urmă numai petrecere. Dar lumea vine la teatru întâi ca să petreacă, apoi cere satisfacțiuni estetice și numai în al treilea rând învățătură. Alții cred, dimpotrivă, că amvonul ajunge pentru învățătură și teatrul nu are ce căuta pe acest tărâm. Din aceste împotriviri se naște stilul acestor manifestări de artă.

Ținta unui teatru reușit nu poate fi retorică. Mari nu sunt decât piesele adevărate, *„Veritas liberabit vos“*[4]. Dar un adevăr care evocă mai adânc.

Principiul va fi deci sinceritatea, un teatru de acest fel: sincer, concret, realist și mistic. Trebuie doar reînnodată o tradiție ruptă. Într-adevăr, teatrul francez începe în veacul de mijloc, în biserici, sub forma *Misterelor*, de la care au derivat apoi fabulele dramatizate, farsele și poveștile morale. Dar după secolul al XVII-lea, ca o consecință a Reformei, mai ales, viața religioasă s-a înstrăinat de teatru, cum s-a înstrăinat de toate celelalte domenii culturale, amenințând prin această izolare înseși temeliile vii ale credinței. În fața acestei amenințări, fiecare, în domeniul său particular, trebuie să devină un apostol. Și dramaturgul la fel. „Acțiune catolică prin teatru“, iată programul de idei în jurul căruia s-au grupat aceste tendințe. Spre deosebire însă de Baty, care întemeiază pretențiile teatrului nou catolic pe *schimbarea de mentalitate* a publicului modern, sătul de analize psihologice, de pasiuni și obiceiuri fără zare metafizică și care

pornește, în consecință, mai pedagog, de la nevoile acestui public, cu care nu șovăiește să facă compromisuri necesare; spre deosebire de Cocteau, care caută, dincolo de cea mai rafinată sensibilitate și dincolo de totala anarhie a sentimentelor și a minții, principiile unei noi forme de echilibru absolut și ale unui nou clasicism plin de modernitate (ultramodern, mai bine zis); el, Ghéon, e dintre puri. Cu o evlavie impresionantă, luptă să reînvie o formă a sensibilității care multora le pare moartă, nefăcând concesiuni nici esteticei, nici publicului, căutând cu orice preț să fie sincer și lipsit de artificii și nemerind astfel de multe ori să-nduioșeze chiar pe blazatul surprins de candoarea experienței.

Procedeul întrunește simplitate și grație desăvârșită. Orășanul blazat e cuprins de atmosfera candidă a spectacolului, de simplitatea lui firească și lipsită de pretenții.

Refuzul de a recurge la procedee dramatice mai complicate creează însă uneori surprize. Nu totdeauna simplul e destul de expresiv. În orice caz, expresivitatea lui actuală diferă de ceea ce era în secolul al XIII-lea. Apoi, motivul pentru care ne impresionează azi în teatru vorbitul animalelor (de pildă) e deosebit chiar de la om la om. Altfel răsună-n sufletul ciobanului, altfel în sufletul negustorului sau al funcționarului de la orașe.

Nu fac din aceasta o obiecție de principiu la formula: „teatru pentru toți". Semnalez numai că problema e mult mai complicată decât pare la prima înfățișare, expresiunea reușită trebuind să acorde toate aceste rezonanțe particulare date, în cadrul unui tot omogen, armonic.

Mai greu e în ceea ce privește evocarea supranaturalului pe scenă. Spectatorul urmărește rar pe acest teren intențiile autorului, și mă tem că esențialul îi scapă astfel. Pentru oameni ceva mai îndepărtați de cele sfinte, cum sunt astăzi cei mai mulți, cred că e greu de evocat miraculosul altfel decât prin procedee de tehnică a teatrului abstract. Procedeul atmosferei, al șaradei, ghicitoarea scenică, obiectul pus în vederea tutulor însă nevăzut de nimeni, așa cum le întrebuințează Cocteau, ca surpriză, îmi par mai bine potrivite acestui scop.

În sfârșit, organizarea companiei sub formă de trupă de amatori e, de asemeni vrednică de reținut, căci e plină de făgăduințe. În perioada de comercializare a întreprinderilor teatrale, e garanție de artă.

Nu ascundem rezervele cu care primim această concepție, atât de surâzătoare de altfel.

Mai întâi ne întrebăm dacă acceptarea globală a unei forme dramatice izbutite în veacul de mijloc, și de atuncea părăsite, corespunde într-adevăr dorinței de concordanță cu mentalitatea timpului acestuia.

Nu ignorez faptul afirmării tot mai puternice a unei adevărate renașteri religioase, chiar eliminând snobismul și comercializarea inerentă în asemenea ocazii. Nu ignorez nici nădejdiile [sic] noului tomism de a canaliza spre catolicism această renaștere.

Mă întreb numai dacă formele particulare, pe care le ia în văzul tutulor această renaștere, corespund într-adevăr condițiunilor renașterii tomiste, așa cum le punea

Jacques Maritain. Suntem în fața unei forme *noi* de misticism sau în fața unei simple renașteri a spiritului Veacului de mijloc împotriva cuceririlor spiritului modern?

Mă întreb, de asemeni, dacă un răspuns nu e prematur și dacă, în aceste condițiuni, nu e mai inteligentă poziția lui Baty, la pânda sensibilității contimporane, mai curând decât o pripită „*restitutio in integrum*" făcută Veacului de mijloc, dar lipsită de un viitor trainic. Problema merită luare-aminte. De bună seamă că motivele acțiunii lui Ghéon sunt deosebite de ale lui Baty, care nu face apostolat, ci estetică contimporană.

Amândouă eforturile par sincere în intenții; dar diferența e aceasta: al lui Baty e legitimat esteticește și ca atare natural, pe când al lui Ghéon, inspirat din motive străine teatrului, riscă să devină artificial.

Ne întrebăm apoi dacă sinceritatea absolută este compatibilă cu o direcție anumită. Generația noastră e obișnuită să creadă cu Gide că oamenii cu principii nu sunt sinceri, și replica lui Jacques Rivière împotriva lui Massis, în scrisoarea deschisă din „Nouvelle Revue Française", e multora din noi prezentă în minte.

Știu că aci mi se poate răspunde că orice operă genială cuprinde în sine o direcție, fără să vrea; dar acest „fără să vrea" mi se pare esențial.

În scrisoarea sa către Cocteau, Maritain nu scria oare: Nu artă creștină; ci artă pur și simplu, făcută de creștini? Chezășie de valoare a artei și a tendințelor lui Ghéon nu ne apar deci atât „direcțiile" sale, cât talentul, sau tăria convingerilor lui creștine.

M-am gândit întotdeauna la perspectivele unui teatru românesc dezvoltat cu aceleași mijloace populare, din Irozi. Succesul *Săptămânii luminate* a lui Săulescu[5], într-un domeniu apropiat, ar trebui să încurajeze pe domnii Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ștefan Nenițescu, Emanoil Bucuța să lucreze mai vârtos în această direcție.

Fundația „Principele Carol" ar putea să-și ia sarcina oblăduirii acestei direcții. Ar fi poate un mijloc să remediem sterilitatea radicală a literaturii noastre dramatice, stânjenită și de absența direcțiilor bine definite, dar mai ales de aceea a unui teren, burghezia românească fiind prea amorfă spre a-și crea o formă viabilă de teatru astăzi. Și apoi, ar mai fi și un mijloc, pe lângă multe altele necesare, de a dura „puntea" între sate și orașe, fără de care cultura noastră e ursită vecinicei neputințe din lipsă de mediu original de difuziune.

Teme? Viețile sfinților noștri oferă un material abia atins de curiozitatea contimporană.

Într-o colibă pierdută-n ierburile nisipoase ale țărmurilor, trăiește bătrânul Spiridon, întovărășit de o fată a lui și de trei miei.

Singurul tovarăș ce le cercetează din când în când singurătatea este vântul, „vântul — nevăzut — care suflă încotro vrea și-i auzi vuietul, dar nu știi nici de unde vine, și nici încotro merge", vântul care alungă nisipurile și-n mâna căruia totul nu e decât o jucărie. Vântul, sol al Domnului.

Bătrânul Spiridon trăiește ca robit de vânt. Îi simte necontenit prezența, îl pipăie cum îi fuge printre degete, ca timpul; îl simte cum i se împotrivește urcând coasta; îl

vede alungând nisipurile: viu — cum nu-l mai simt poate azi, decât ciobanii noștri spânzurați pe creste — se-ncrede în El din tot sufletul și-i este drag, pentru că vine de la Dumnezeu, ca Hieruvimul.

În această încredere, viața bătrânului nu este decât o țesătură neînțeleasă de întâmplări minunate. Tot ce se petrece-n jurul lui îi pare taină, și dezlegarea ei o poartă vântul. De aceea moșneagul stă la sfat cu vântul, i se-nchină și-l ascultă ca pe-un trimes de sus. Iar vântul îi dezvăluie mereu apropieri nebănuite între lucruri, înțelesuri tainice neașteptate în lucrurile cele mai neînsemnate pentru ochii celor ce cred că își ticluiesc singuri înțelesul vieții.

Dar iată că un tâlhar se strecoară într-o noapte în ograda uncheașului, cu gând negru de pradă și omor. Acesta doarme fără grijă, iar mieii îi stau la îndemână; și se și pregătește să-i înșface, fără să-i pese de behăitul de neliniște al acestora.

Dar vântul își amestecă suflarea în joc... și tâlharul adoarme împietrit, spre cea mai mare mirare a mieilor, care nu mai înțeleg nimic din tot ce se petrece.

La ziuă, Spiridon vine să dea drumul mieilor și dă peste tâlhar. Dar nici lampa aprinsă a acestuia, nici funia căzută alăturea de dânsul, nici învinuirile mieilor, care se grăbesc să-i povestească cele întâmplate, nu tulbură pe moșneag, atât cât întâmplarea că un om, adus de vânt, doarme înțepenit în tindă. Se roagă vântului să-l deștepte.

Trezindu-se, hoțul nu-și crede ochilor, nu pricepe ce i s-a-ntâmplat. Se tulbură. Dar moșneagul îi povestește toate câte le-a aflat. În gândul lui nu e însă o prihană și, de aceea, nici nu învinuiește pe hoț. Dimpotrivă; crede că vântul l-a trimes să-i ia mieii; ei nu-s ai lui, ci ai lui Dumnezeu; el nu face decât să-i adăpostească; și, fără șovăire, cu toată durerea ce are de a se despărți de dânșii, îi dă mieii. Își dă mieii vântului, în ciuda protestărilor acestora și ale fetei lui.

Hoțul n-a șovăit să tragă folos de pe urma încrederii lui Spiridon și a luat mieii.

S-a ascuns cu ei într-o peșteră și stă la sfat cu focul care sâsâie sub pirostrie. Luptă să biruie nedumerirea care l-a cuprins față de purtarea moșneagului. Se-ntreabă dacă acesta e prost sau nebun? Mai bine ar fi să nu se mai gândească și, ca să-și uite tulburarea, la-ndemnul focului, pleacă să se amețească cu rachiu.

În lipsa tâlharului, un borfaș nemerește în peșteră și, îndemnat de foc — deși nu cu prea multă hotărâre — dezleagă mieii cu gândul să-i răpească. Mieii își închipuie că se va întâmpla iar ca întâia oară și așteaptă ca borfașul să adoarmă.

Dar, în loc să vie vântul, primul tâlhar se întoarce și surprinde pe borfaș dezlegând mieii. Cu o lovitură de ciomag îl doboară la pământ, apoi, din îndemnul focului, se hotărăște să-l ducă la judecător, învinuindu-l de hoție. Dar mieii au vorbit, și borfașul a aflat că și cel dintâi tâlhar a furat mieii. Dar cine o să creadă mieii? Și unde e Spiridon să mărturisească adevărul, pe care singur îl poate dovedi?

Dar cum tâlharii au plecat să se judece, mieii fug înapoi la coliba moșului, care se minunează de această întoarcere pe care n-a voit-o vântul. Și deși mieii îi povestesc că noul lor stăpân nu-i îngrijește îndeajuns, că vorbind cu focul își bate joc de vânt și era să omoare pe al doilea hoț venit să-i fure, bătrânul pleacă să ducă înapoi mieii celui dintâi tâlhar.

Se întâlnesc cu toții pe malul unui râu. Primul tâlhar o cam bagă pe mânecă, când zărește pe Spiridon, dar se liniștește văzând că acesta nu-i tăgăduiește mieii. Dar moșneagul se miră că tâlharul se duce să se judece de către oameni cu potrivnicul. Atunci de ce e vântul? De ce nu așteaptă judecata lui? Cum de ține socoteală de el acum, cum a ținut atunci când a luat mieii? Dar aceștia nu vor să-l audă.

Atunci, bătrânul se roagă vântului să arate adevărul și la ruga lui, apele râului se despart între potrivnici. Vântul a judecat...

Tulburați, tâlharii renunță să se mai sfădească și apucă care-ncotro, cu gând să se astâmpere.

Sfântul Spiridon, rămas singur lângă miei, mulțumește lui Dumnezeu și binecuvântează vântul Domnului care potrivește toate.

Naivitatea aparentă a acestei întâmplări — în care se întâlnesc atâtea probleme de interes spiritual înalt, ca supunerea, încrederea, dreptatea, jertfa — ascunde un înțeles ce scapă bogaților cu duhul.

Nu e locul aci să-l discutăm pe larg.

Tot ce ne putem întreba este dacă realizarea artistică e satisfăcătoare. Din acest punct de vedere, nu putem contesta piesei două calități ce se țin trâns una de alta: originalitatea și sinceritatea; originalitatea sincerității, altfel, spontaneitatea evlaviei.

Nici un element artificial sau forțat. Totul simplu, concret, real. Evlavia vine toată dinlăuntru. La acestea se adaugă punerea în scenă și interpretarea ei de către autorul însuși și oameni convinși ca și el.

Interesant e faptul că această supremă simplitate apare intelectualului modern ca un suprem artificiu. Și tocmai prin aceasta piesa are sorți să izbutească, chiar față de cei pentru care subiectul e fără interes. Spre deosebire însă de Cocteau, unde această simplificare e rezultatul unei selecțiuni intelectuale a efectelor scenice, la Brochet, ca și la Ghéon de altfel, simplitatea nu e voită, ci găsită întâmplător în inspirație.

Oricum, rezultatul asupra spectatorului mijlociu e același.

Starea sufletească se împărtășește publicului fără voia lui.

Alt caracter prezintă piesa prezentată în aceeași seară de Ghéon.

În *Les trois sagesses du vieux Wang*, sinceritatea autorului stă numai în a raporta fidel împrejurările. Piesa are un caracter de cronică dramatizată, pe care autorul o subliniază chiar prin detalii de text. Tratarea conflictului se face însă după toate regulele artei. Abia dacă intervenția diavolului chinez, un diavol oarecum de panoramă, dă piesei un caracter miraculos.

Piesa dezvoltă o întâmplare din timpul răscoalei boxerilor din China, în care Tchang-Fu-Tang, elev preferat al maestrului creștin de box, Wang, plătește recunoștința sa către maestru asasinându-i copiii și dându-i foc locuinței. Lovit în sentimentele sale cele mai adânci, creștinul Wang simte născând în sufletul său răscoala instinctului de răzbunare. Dar creștinul trebuie să-și iubească vrăjmașul și, după îndemnul postului, Wang izbutește să se stăpânească și să se înalțe în chip minunat către cele mai înalte culmi ale sacrificiului de sine.

Nu numai că iartă pe Tchang-Fu-Tang de ofensă, dar față de întoarcerea și pocăirea sinceră a acestuia și în fața singurătății lui în suferinața remușcării, bătrânul Wang acceptă să fie tată adoptiv al ucigașului propriilor săi fii.

Autorul vrea să dovedească faptul că creștinismul este, pentru noii prozeliți chinezi, nu numai o vorbă goală, ci, ca în timpurile celor dintâi martiri creștini, mai este și azi un prilej minunat în care harul lui Dumnezeu își arată puterea lui izbăvitoare în sufletele omenești.

Deși avea să lupte cu dificultăți considerabile (redarea culoarei locale și a specificității chinezești, teama vecinic prezentă pentru asemenea piese, de a nu da pas retoricei asupra acțiunii propriu-zise; caracterul epic al povestei față cu nevoia de a înfățișa dramatic conflictul; primejdia de a face o piesă ermetică, inaccesibilă celor ce nu au amănunțit problemele sufletești particulare ale catolicismului), cred că autorul a reușit, mai ales spre sfârșit, să comunice spectatorilor o emoție general-umană, universal accesibilă; iar în momentul suprem al iertării, poate, celor mai atenți și fiorul acela al intervenției unei puteri străine, care caracterizează puterea harului de sus.

Și dacă ne amintim de cele ce observam la început cu privire la intențiile autorului, putem spune că are motive să fie mulțumit de realizare; iar spectatorul cel mai dificil poate pleca cu sentimentul că a asistat la un spectacol cu totul deosebit de al producțiunei dramatice de rând; un spectacol care, prin faptul că autorul *are ceva de spus*, iese din seria de piese de comandă, făcute pentru bani, și se apropie de adevărata menire a teatrului, care este să evoce conflictul, oricare ar fi domeniul în care acest conflict se produce.

Abia dacă ne-am putea exprima temerile ca pe viitor acest gen de a scrie să nu devină o „manieră“ asemănătoare atâtor altora —dar, și în acest caz, efortul e interesant măcar ca reacțiune împotriva acelora pentru care teatrul nu mai e decât o tejghea de marfă bine plătită, pe gustul obicinuit al veacului.

Autorii pot avea oricum siguranța că sunt dintre cei puțini, aleși; și aceasta poate să-i consoleze dacă nu vor ajunge, ca *Phi-Phi*, la 900 de reprezentații.

ASPECTE CULTURALE DIN FRANȚA CONTIMPORANĂ

Istoria culturală a Franței de după 1789 s-ar putea înfățișa tipic, sub forma unui conflict între două mentalități cu totul opuse: catolică și revoluționară.

Recunoașterea acestui conflict este punctul fundamental prin care un străin pătrunde în cultura franceză de astăzi; el legitimează toate grupările de idei și înfățișează teoretic deosebirile de interese culturale ce au astăzi curs în Franța. Atât cât n-ai pătruns această deosebire, manifestările culturale ale vieții franceze îți rămân cu totul străine, clasificarea lor nu este posibilă decât după criterii artificiale, străine și de rădăcina și de sorții acestora.

Nu context posibilitatea găsirii altor criterii de opozițiuni menite să explice structura mentalității franceze contimporane, cum ar fi, de pildă, opoziția dintre tradiționalism în genere și spiritul Revoluției franceze, sau aceea dintre capitalismul burghez, de o parte, și proletariatul muncitoresc, de cealaltă; nu neg nici corelația ce se poate stabili între anume grupuri de manifestări culturale și unele împrejurări economice, afirm numai că dintre toate încercările de grupare a tendințelor de ordin cultural din Franța, astăzi opoziția celor două mentalități sus-amintite îmi pare, din punct de vedere morfologic, cea mai semnificativă. Și cum căutarea de cauze și explicări științifice este, în sociologie, o problemă complicată, după unii chiar insolubilă, preferim să luăm ca prim punct de plecare, în observațiunea culturală a societății franceze de astăzi, un criteriu morfologic de felul celui mai sus-pomenit, cu rezerva, bineînțeles, că direcțiunile astfel semnalate nu au decât un caracter tipic, cu toate consecințele pe care acest caracter le comportă.

Nu mă îndoiesc de faptul că, în opoziție cu cultura altor neamuri, manifestările culturei franceze pot prezenta un caracter izbitor de unitate, în cadrul căreia diviziunile interioare să pară fără însemnătate (Scheler); nu e însă mai puțin adevărat că și străinii mai bine informați sau mai atenți reușesc să opereze, firește din punctul lor particular de vedere, discriminări interesante. De probă, stă articolul recent publicat în „Revue de Genève" de cunoscutul critic E.R. Curtius[1], asupra relațiunilor culturale franco-germane de astăzi, unde, fiind adus a caracteriza mentalitatea franceză, o înfățișează

— poate interesat — sub forma unui conflict acut între Franța de miazăzi și cea de miazănoapte, conflict în care firește că aceasta din urmă, mai aproape de spiritul german, are dreptate. Semnificativ e de asemeni felul în care fiecare din tendințele antagoniste, deosebite după criteriul nostru inițial, se gratifică reciproc cu epitetul de „străine", tradiționalismul catolic acuzând cultura revoluționară de esență funciar iudaică, adevărata tradiție catolică fiind catolică și clasică; iar laicismul învinuind pe reacționari de a nu recunoașe ca francez cel mai de seamă produs al culturei acestui neam — firește, Revoluția franceză — și de a se inspira, în condamnarea mentalității celor de la 1789, de criterii și doctrine de origine manifest germanică.

Interesul acestui conflict este pentru noi, românii, mai mult decât o pură curiozitate. Istoria culturală a țării noastre de după 1848 ne înfățișează un conflict analog, între cultura tradițională și așa-zisă cultură modernă a României. Deosebiri sunt, firește, atât în conținutul acestor culturi, cât și a împrejurărilor [sic] în care s-a ivit opozițiunea lor. Interesant este, mai ales din punct de vedere al distribuției acestor tendințe, caracterul aproape exclusiv rural al culturii noastre tradiționale, ceea ce a avut drept consecință, ca cele două tendințe paralele să se dezvolte, de cele mai multe ori, paralel, fără prea mari puncte de contact — afară de învățământ, firește. Consecința este că, în timp ce în Franța opoziția celor două mentalități se face ceas de ceas în toate ramurile culturii — ceea ce dă culturii franceze un caracter de deosebită vioiciune —, la noi, în afara crizei din toate ramurile de învățământ, cele două culturi nu se înfruntă, ci se desconsideră reciproc, având ca rezultat existența unei culturi oficiale fără fundament real în psihologia poporului, și fără contact cu nevoile reale ale acestuia, de o parte; iar de cealaltă, o cultură care, deși izvorăște din acestea, nu are nici un răsunet — afară poate de un interes de curiozitate asupra culturii oficiale. Aci ar fi poate rădăcina adevărată a sterilității celei mai mari părți din eforturile culturii noastre naționale, și o dovadă în acest sens ar putea fi faptul că singurele valori incontestabile ale acestei culturi, cu caracter universal, sunt tocmai acelea în care creatorul stă în contact strâns cu cultura populară, beneficiind însă de toate produsele culturei oficiale și, mai concret, de sprijinul cultural al acesteia. Creangă și Eminescu sunt cele mai strălucite pilde în acest sens.

Interesul conflictului observat în cultura franceză de astăzi, pentru noi, stă în aceea că, în ziua în care cultura autentică se va manifesta direct în cultura oficială, este imposibil să nu se ridice împotriva culturei de import, deja adaptată orașelor noastre. Prin firea lucrurilor, vom asista atunci la reacțiuni analoage celor ce se petrec azi în Franța. Adevărul[:] îmi pare că această opoziție nu va întârzia prea mult, judecând după semnele din ultima vreme. Nu e rău deci să urmărim formele în care se desfășoară acest gen de conflicte pe aiurea, mai ales pentru a ne da seama în ce fel un asemenea conflict riscă să compromită [sic] unitatea culturală a neamului, și deci și pe cea națională.

Să ne întoarcem deci la cele ce ne preocupau de la început.

Caracterul semnificativ al opoziției la care ne-am oprit nu vine atât din faptul existenței unei opozițiuni așa de fundamentale în cadrul unei așa-zise culturi naționale;

fenomenul ar putea fi, cu puțină bunăvoință, regăsit și în cadrele altor culturi înaintate, în principiu în toate culturile venite în contact cu civilizația occidentală, până în îndepărtata Indie de astăzi; ci mai ales de forma particulară pe care acest conflict o îmbracă în Franța.

Opoziții de mentalitate stau la baza mai tutulor manifestărilor culturale moderne, constituind poate motorul principal al creațiunilor de acest fel. Dar numai în cultura franțuzească formele de care pomenim sunt tipice.

Catolicismul este, dintre toate formele culturale peste care a trecut revoluția, singura care subsistă cronic în organismul noii stări de lucruri și, de aceea, este un centru în jurul căruia se grupează toate forțele de rezistență ale vechiului regim.

Conducătorii „Acțiunii franceze“ sau îndrumătorii noului clasicism au înțeles acest lucru și de aceea își dau silința să-și păstreze contactul cu catolicismul cu orice preț, chiar sacrificând idei scumpe fiecăruia.

Doctrinele de libertate — cunoscute —: naturalism, contractualism politic, radicalism, iacobinism, laicism, libera cugetare, modernism sub toate aspectele, se înfățișează astăzi ca direcții principale ale culturei oficiale franceze. Cu rădăcini adânci în misticismul iudeo-creștin, în neoplatonism, în șirul lung de erezii ale Veacului de mijloc, în spiritul Renașterii, în parte, în libertini și în Reformă, și mai ales în spiritul raționalist al Veacului luminilor și, paradoxal, în romantismul opus acestuia, măcar în parte, aceste spirit a izbutit, la sfârșitul veacului al XVIII-lea, să pună stăpânire pe instituțiunile oficiale ale Statului francez și, de atunci, sub forma sintetică a spiritului democratic, a izbutit să se mențină, împotriva tutulor încercărilor opuse.

Doctrine de autoritate: clasicism, tradiționalism, catolicism, neotomism, reacțiune, regalism —, izvorâte din catolicismul Veacului de mijloc, și poate moștenitoare [ale] clasicismului antic și ale spiritului dreptului roman, trecând prin clasicismul secolului al XVII-lea, deși izgonite din cultura oficială, continuă, în spiritul multor persoane luminate, să se pretindă reprezentantul autentic al adevăratei tradițiuni franceze și reprezintă, astăzi, ramura cea mai vânjoasă și calitativ cea mai aleasă a culturii franceze vii.

O pozițiune intermediară extrem de curioasă reprezintă, între cele două tendințe, protestantismul francez, rămășița numericește insensibilă a unei mișcări care, în cursul secolului al XVI-lea, era pe punctul de a cuprinde toată Franța, și care apoi s-a destrămat. Fracțiunea aceasta merită totuși o deosebită atenție, atât din cauza poziției sale centrale în mijlocul conflictului, cât și din cauza efortului intelectual considerabil pe care acest curent îl consumă spre a se putea menține, între loviturile care-l ating din două direcțiuni opuse, toate argumentele adresate de laicism împotriva spiritului religios catolic întorcându-se și asupra sa, pe de o parte, iar de cealaltă fiind lovit de toate obiecțiunile catolicismului împotriva libertății de cercetare.

E firesc ca aceste tendințe, care se alungă de-a lungul timpului cu succese intermitente, să nu se mărginească la manifestările dezorganizate ale unui spirit vecinic schimbător, ci să încerce a-și organiza, în jurul pozițiilor câștigate în mentalitatea

vremii, adevărate fortărețe de idei, din care să-și apere, la anevoie, cuceririle trecute sau să-și pregătească pe cele viitoare.

Acestea sunt marile așezăminte de cultură și în special universitățile.

Pentru țări ca a noastră, în care nu există decât învățământul oficial, și acela în slujba unei ideologii destul de puțin lămurite, e greu să ne dăm seama de ceea ce aduce cu sine o asemenea diviziune.

Poate cândva, pe vremea în care latiniștii luptau să dovedească obârșia noastră latină, sau mai mult, când limbile se înfruntau în cancelariile domnești, sau pe la începuturile junimismului, cultura noastră să fi cunoscut ceva cam analog. Școala lui Lazăr, în locul unde astăzi e Liceul „Sf. Sava", trebuie să fi trecut altădată prin clipe de felul celor necontenit prezente în cultura franceză. Nicăieri, decât la Universitatea din Văleni, a domnului N. Iorga, instituțiile culturale nu mai sunt instrumente în slujba unei idei determinate, chiar atunci când intențiile sunt bune și programele prevăd lucrul precis; cel mult dacă profesori de formațiuni asemănătoare întrețin curente similare de opinii. De cele mai multe ori, dezinteres complet de efortul celuilalt, când nu urmărești să-i capeți locul. Cum am putea atunci cere studenților, formați la discipline disparate, adeseori contradictorii, și nu contradictorii rațional, ci din pură întâmplare, să aibă o idee unitară a disciplinei și o atitudine sistematică în gând?!

Ne putem da ușor seama de sărăcia vieții vii a inteligenței creatoare de cultură din cauza acestei lipse de prilej de înfruntare, pe temeiuri impersonale; și de superioritatea vieții culturale franceze asupră-ne, din acest punct de vedere.

Toate cărțile care se scriu aci sunt orientate. Ele își au legitimarea nu în dorința de a avea un titlu, ci în nevoia de a lua atitudine într-o problemă precisă, combătând o teză avansată de lagărul opus. Profesorii își fac cursurile combătând necontenit părerile cele din urmă emise de confrați de altă tendință; necontenit conflictul se îmbracă în forme noi, argumente nouă sunt aduse în discuție, tendințele se îmbogățesc cu perspective nebănuite, menite a înlătura o dificultate sau de a crea una adversarului.

Aceasta este taina cea mare a vieții culturale din Apus, care farmecă și robește pe străinul care ia contact cu ea.

Existența unei instituții culturale în slujba unui patrimoniu de idei și de tendințe datează în Franța de la începutul vieții ei spirituale.

Lupta dusă în sec. al XIII-lea între dominicani și ordinul lui Sf. Francisc pentru stăpânirea spiritelor celor tineri, nesfârșitele disputații, apărări și condamnări de teze — faimoasa ceartă în jurul mânăstirii Port-Royal e o pildă — urmează, de-a lungul veacurilor, tradiția începută.

Academia Franceză, organizată sub Ludovic al XIII-lea pentru o țintă, e reorganizată de Napoleon pentru alta.

Strălucitoarea viață de saloane, răspândind, cu mai multă sau mai puțină înțelegere, cugetarea gânditorilor de seamă, de asemenea.

De aceea să nu ne mire faptul că astăzi, când, față de veleitățile de renaștere catolică, antagonismul se înfățișează mai aprins ca totdeauna, instituțiile Franței au luat poziție.

Observația aceasta a tendințelor deosebite, pe care le nutresc diversele instituții, nu e ușor de făcut. Sunt mulți străini care se lasă amăgiți de aparenta uniformitate obiectivă a ținutei intelectuale a producției culturale, care constituie una din trăsăturile generale ale atmosferei intelectuale la Paris; și nu observă, sub încrucișarea argumentelor contradictorii, altceva decât o opoziție întâmplătoare de convingeri.

Această dificultate provine din obiceiul de a înfățișa totul sub forma de conflicte sistematice de idei abstracte, care reduce o chestiune, oricare i-ar fi baza, la o controversă de principii. Vezi, de pildă, împrejurarea în care d-l Herriot, pe atunci președinte al Camerei, opunea, într-un moment tragic, unui minister francez, o chestiune de principii republicane, indiferent de consecințele dezastruase de ordin practic al acestei opozițiuni.

Și totuși, observația este interesantă de făcut pentru că, fără ea, lămurirea a ceea ce constituie faptul cel mai viu al culturei franceze contimporane rămâne o taină. Străinul ia drept o realitate obiectivă aceea ce nu e decât o înfățișare parțială și tendențioasă și, drept axiomă ceea ce nu e decât un postulat sau dogmă. Așa se face, de pildă, că, în istoria sa a filosofiei franceze contimporane, d-l Parodi, universitar oficial, nu pomenește nici măcar în treacăt de existența vreunui curent catolic de gândire în plină înflorire; așa că, cetindu-l, rămâi cu impresia că pozitivismul și, cu oarecare rezerve, bergsonismul își împart singure influența asupra generației contimporane.

Și dacă, în aceste împrejurări, deschizi din întâmplare vreo carte de Jacques Maritain, te miri că descoperi existența unei întregi lumi culturale, pe care nimic nu te face să o presimți din tabloul înfățișat de primul autor, dar față de ale cărei poziții ia necontenit atitudine în cursul lucrării, curent care înrâurește în chip incontestabil gândirea noilor generații, care de mult n-au habar de existența autorităților oficiale decât înainte de examene.

Catehismul celor dintâi e cartea bătrânului Séailles: *Les Affirmations de la conscience moderne*; a celor din urmă: *Antimodernul* lui Jacques Maritain și *Ancheta asupra monarhiei* a lui Maurras.

În realitate, gândirea tineretului francez de astăzi e în plină reorientare de la Bergson și Durkheim spre Maurras și Maritain, pe lângă care d-nul Meyerson, filosoful oficial și original de la Sorbona, se pierde fără influență în culisele activității oficiale[2].

Aceasta nu înseamnă că domnul Meyerson nu găsește urmăritori printre studenții săi de la universitate — o dovadă contrară e cartea lui Nicod asupra fundamentelor gândirii geometrice de astăzi —, ci numai că, în timp ce influența bergsonismului în declin se însoțește de o evoluție analoagă în toate ramurile de activitate culturală, mai ales prin decadența și dispariția ism-elor, în literatura și arta dominantă, în timp ce renașterea filosofiei tomiste aduce cu sine o întreagă schimbare de mentalitate (pe care

poate că numai o urmează), cu întinse ramificaţiuni în literatură, în artele plastice, în teatru; sub forma câtorva afirmaţiuni fundamentale care plutesc în aer, pe care le întâlneşti la fiecare pas, fără ca nimeni să-ţi poată spune cum de au ajuns acolo, alcătuind aceea ce ne-am obicinuit a numi spiritul vremii; filosofia domnului Meyerson rămâne izolată în turnul catedrei universitare, fără altă influenţă creatoare.

Dacă am încerca acum o grupare a instituţiilor culturale franceze de astăzi în jurul ideilor lor directoare, am ajunge cam la următoarea înfăţişare:

Sorbona cu facultăţile de stat şi şcolile speciale — făcând rezerve numai asupra facultăţii de drept, în care predomină alte tendinţe — reprezintă astăzi ideologia radicală.

Profesorii, cu onorabile excepţii, ca de pildă catolicii Gilson şi Strowski, sunt membri marcanţi ai Ligii drepturilor omului şi stâlpi ai francmasoneriei, „venerabilul" Bash, de pildă.

Răsfoiţi acum programul universităţii şi mai ales acel al şcolilor de „Hautes Études" şi veţi înţelege spiritul şi semnificaţia nenumăratelor cursuri, care altfel ar putea părea ciudate, asupra religiunilor în genere şi creştinismului în parte. Mai mirăte, apoi, că manifestaţiile zgomotoase împotriva cutărui sau cutărui stat balcanic sunt prezidate cu autoritate şi înfocare de aceşti apostoli ai „libertăţii şi drepturilor omului în genere"; şi iarăşi nu e de mirare raportul strâns dintre partidele de stânga şi Sorbona, şi întrucât statul e robit de partidele de stânga, şi raportul dintre stat şi universitare, ca să vezi, alături şi dincolo de organizaţia oficială a statului francez, ciulindu-se urechile ascuţite ale ordinului clandestin prezidat de fostul inspector al Academiei, „venerabilul bătrân" Ferdinand Buisson.

Ce să ne mai mire apoi nenumăratele dificultăţi pe care le întâmpina Societatea studenţilor români din Paris, când încercase să obţină o repartiţie a ajutorului oferit de Statul francez studenţilor români, mai conformă cu structura etnică şi cu interesele statului nostru.

În opoziţie directă cu Sorbona stă Institutul catolic, reprezentând — e lesne de înţeles — ce spirit; admirabil organizat în forma unei instituţiuni de înaltă cultură modernă. Rivalizează, cu seriozitate, cu cele mai de seamă şcoli de stat.

Spiritul acestui institut tinde, în ultimul timp, să ia atât avânt, încât statul se gândeşte, sub masca aşa-zisei „şcoale unice", să stabilească un fel de monopol de fapt al învăţământului, în aşteptarea stabilirii unuia de drept, influenţa şi vitalitatea învăţământului concurent — mai ales asupra tineretului — ameninţând serios supremaţia ideilor de stânga asupra mentalităţii tinerelor generaţii.

Ca reacţie, iacobinismul stăpâneşte azi aproape exclusiv spiritul învăţământului primar şi normal-primar.

Intermediar între cele două tendinţe stă, de-a lungul timpului, Collège de France, interesant prin aceea că păstrează un tip de organizaţie rămasă medievală: cursuri publice de cultură generală, fără controlul examinator, având un caracter hotărât speculativ, în cadrul unei concepţiuni largi spiritualiste, şi deci opuse pozitivismului vecinilor săi de la Sorbonna.

E de notat faptul că, între cele două tendințe de care pomenirăm, această instituție caută un compromis incontestabil.

La adăpostul lui s-a dezvoltat, de pildă „modernismul", ca încercare de împăcare între catolicism și spiritul istoric-pozitivist de la Sorbona.

Filosoful Bergson, de asemeni, ridicându-se împotriva evoluționismului materialist de alături, deschide drumuri noi de renaștere catolică.

O generație întreagă, pe care ne-o descriu așa de bine frații Tharaud în *Notre cher Péguy*, s-a adăpat din spiritul acestor cursuri, până la condamnarea marelui filosof de către congregația indexului, ca și aceea a întregei mișcări moderniste, în urma enciclicei *Mirari vos*.

Îndrăzneața renaștere tomistă s-a afirmat, după război mai ales, împotriva acestor încercări de împăcare care dispută, astăzi mai ales, cele mai interesante poziții în mentalitatea timpului celui din urmă.

Succesiunea șefilor incontestabili ai generațiunilor intelectuale ale Franței suferă o oscilațiune după un ritm analog.

Pornind de la Renan, ale cărui scrieri, și mai ales *L'Avenir de la Science*, sunt izvoarele de inspirație ale mentalității radicale, lăsând pe Taine mai în umbră decât se pare că lucrările lui i-ar da dreptul, succesiunea lui Renan o moștenește Anatole France, părinte spiritual incontestabil al unei generații ale cărei rămășițe ajung până la noi.

Catolicismul, până aci reprezentat prin slabe și convenționale figuri în felul lui Bourget, sau în felul convulsiv al lui Baudelaire, va contesta de aci supremația spiritului radical. O primă etapă este Maurice Barrès, tradiționalistul catolic din oportunitate națională și spirituală.

Cu Barrès pătrundem însă în actualitate și atunci o privire de ansamblu devine necesară.

Tradiționalismul prezintă astăzi în Franța două ramuri. Una catolică, având pe filosoful Maritain ca centru, flancat de critici ca Massis; de sociologi ca Alfred de Tarde; de poeți precum Cocteau, Jacob și Réverdi; de dramaturgi ca Gaston Baty, Henri Brochet, Jacques Coppeau și alții; apologeți ca P. Sertillanges, R.P. Gillet sau Garrigou Lagrange; politicieni ca P. Yves de la Brière, economiști ca Lucien Romier și alții.

Altă ramură, cu rădăcini pozitiviste, grupată în jurul mișcărei de la „Action française", are pe Maurras în centru; pe [Léon] Daudet ca agent actualizator, pe P. Clérissac ca teoretician catolic.

Catolicismul mai prezintă o ramură, de stânga, grupată în jurul lui Marc Sagnier, rămășiță a vechei mișcări Sildon-iste, dizolvată pentru motive dogmatice, dar subzistentă pe tărâm social, bazată pe enciclica *Rerum novarum* a lui Leon al XIII-lea. Grupează în jurul ei pe catolicii doritori de a găsi un modus vivendi cu Republica franceză.

În fine, o ramură derivată din Barrès, cu economistul Georges Valois în centru, s-a despărțit de „Action française", pentru a înființa Fascia.

Tot de dreapta sunt Asociațiile tineretului patriot ale lui Georges Taittinger, și economiștii marii finanțe, Coty, de pildă.

Scriitori mai detașați de politică, de pildă Lasserre sau L. Bertrand, fac parte din aceleași cadre. [De asemeni], Drieu de la Rochelle, Louis Latzarus.

Gruparea opusă are încă pe radicali în centru.

Gruparea de la „Esprit“, suprarealiștii Breton, Aragon, rămășițele dadaiștilor ortodocși Tristan Derème, Philippe Souppault, Ribemont-Dessaignes;

Morhange, Lefebvre, Pollitzer formează extrema stângă a spiritului și a politicei acestui grup; cu Denis Cachin, Vaillant-Coutourier și alții;

Romain Rolland, unanimiștii: Jules Romains, Georges Duhamel, Charles Vildrac, Thibaudet, André Gide, Bergson, Péguy, Martin du Gard, Jaques Rivière, Sorel, Paul Valéry, Daniel Rops, Marcel Arland, François Mauriac, Henry de Montherlant, Frédéric Mistral, Delteil, Lacretelle, Proust, Durkheim, Fr. Gény;

Haurrion, Rolland, Renard, Claudel, Archambault, François Berge;

„Revue des Jeunes“, „Semeur“, „Cahier du mois“, „Cahiers de la nouvelle journée“, „Cahiers de la quinzaine“, „Nouvelle Revue Française“, „Le monde nouveau“;

„Les marges“, „Le navire d'argent“, „Cahiers d'art“, „Art vivant“, „Crapouillot“, „Mercure de France“, „Europe“, „Revue universelle“, „Revue Juive“, „Revue Hebdomadaire“.

VIAȚA ȘI OPERA LUI CLAUDE DEBUSSY

Doamnelor și domnilor,

Vorbindu-vă astă-seară despre Debussy, nu voi face nici o biografie amănunțită a compozitorului, nici o analiză tehnică a operelor lui. Voi căuta mai curând să situez viața și opera lui în raport cu ceva care ne-ar putea interesa deopotrivă, pe dumneavoastră, iubitori de muzică, și pe mine, sociolog: evoluția sensibilității muzicale. Cu alte cuvinte, voi căuta să desprind locul lui Debussy în mișcarea de descătușare a spiritului omenesc de anumite prejudecăți ale sensibilității, în marea prefacere de la sfârșitul veacului trecut, și contribuția lui la crearea altor prejudecăți în mentalitatea muzicală a vremii noastre.

Ce e o asemene descătușare?

Oamenii nu au, cum s-ar crede, prejudecăți numai în gând sau în purtare. „Idolii" aceia baconieni[1], care ne pândesc din peșteră, de pe uliță sau de pe scenă și care ne fac să fim cum ne închipuim că suntem, apasă și asupra sensibilității noastre. Nu numai când ne gândim, sau vrem ceva, ne întâmpină, imperioasă, gândirea altora, arătându-ne „ce se cade" sau „nu se cade"; dar și sentimentul nostru, aprobarea sau reprobarea cugetului nostru intim, instanța aceea subtilă, care ne pare totuși atât de personală și care se cheamă gustul nostru, e în realitate rob, la un moment dat, felului de a simți, de a gândi și de reacționa al semenilor noștri.

Ceea ce numim, cu o privire scurtă, ajustată anului, „modă" sau, cu o privire lungă, ajustată veacului, „stilul unei epoci", nu sunt decât structuri de asemenea prejudecăți.

Din când în când, câte un ales rupe vraja consensului unanim, preface simțirea noastră, ne schimbă viziunea lăuntrică și categoriile judecății. La început neînțeles și însingurat, el izbutește să corupă elitele și, pe urmă, năvalnic, gloata. Descătușat de vraja prejudecăților trecute, spiritul vremii, „istoria care se face", pătrunde-n noi și se instalează ca o nouă prejudecată.

La o asemenea descătușare și reîncătușare a gustului nostru muzical a contribuit, la sfârșitul veacului trecut, Debussy față de moda wagneriană.

Ce a însemnat această modă, pentru muzica europeană de la sfârșitul veacului trecut, nu e azi prea greu de spus.

În opera zvânturaticului revoluționar de la Bayreuth, veniseră să se adune, în jurul tronului lui Odin, elementele destrămate ale vechiului Parthenon. Muzica, dansul, plastica, poezia, care coborâseră din frize și-și căutaseră fiecare, în lume, soarta lor, veneau iarăși pocăite, să-și dea mâna într-o înfățișare unitară a expresiei lor: drama muzicală.

Capacitatea de expresie a sentimentelor omenești răsuna în Walhalla, amplificată prin toate îngânările surorilor răzlețite, care-și spuneau una alteia povestea; iar artistului, care se închipuia simultan: poet, muzicant, filosof și artist plastic, i se părea că nu poate fi mijloc de exprimare mai deplin decât opera, substituită triumfului vechilor jocuri de pasiuni, simfonii și oratorii; operă în care conflictul sentimentelor se înfățișa simultan ca un conflict de idei, de personagii și de laitmotive muzicale.

Cântecul prin care își exprimă omul singur bucuria sau necazul, lungimea drumului sau legănatul — cântecul pur — nu era admis decât filtrat prin simbol, adică în măsura în care reprezenta o idee generală. Și totul era dominat de un sentiment covârșitor, solemnitate și măreție voită, care silea pe cântăreț să-și ridice brațele spre cer, pe ascultător să-și ia capul în mâini, instrumentele să crape și pomii să se zbârcească în decoruri.

Încordarea aceasta era poate singura cale pe care putea apuca voința de creație a unui geniu în limitele vechei armonii. Nesfârșitele modulații, acumularea cantitativă a efectelor prin forțarea masei orchestrale și organizarea întregului prin subordonarea tuturor mișcărilor muzicii, conflictelor de motive, apăreau singurele ieșiri pentru cel ce voia să facă ceva nou după pleiada romantică.

În starea aceasta a lucrurilor, un glas începu să cânte natural și cântecul lui risipi vrăjile false, zdrobind cadrul problemei care le făcuse necesare. Substituind celor două modalități armonice ale muzicei clasice varietățile nesfârșite ale modurilor naturale, modulația obligatorie devenea inutilă. Efortul, agitația, încordarea, siluirea expresiei nu mai aveau motiv. Un fel nou de a înțelege muzica se născuse.

Glasul venea de departe. Se lega tocmai de cântecul gregorian și, pentru că acest cântec e cântecul Sfintei Liturghii, intonarea lui izbuti să spargă vrăjile drăcești ale liturghiilor simulate.

Debussy era un copil al Franței: Claude Achille Debussy. S-a născut în 1862 la Saint-Germain en Laye, în vecinătatea pădurii fără sfârșit și a vechiului castel regal, de pe terasa căruia privirea descoperă un peisaj de vis: peisajul lui Corot sau, mai exact, al școalei de la Barbizon.

Acest Achille nu era fiul lui Peleu, ci al unor modești negustori de faianță, meșteșugul care dăduse Franței arta lui Bernard Palissy.

Sfios, lung, osos, smead, c-o frunte ce purta povara unui gând care n-ajungea niciodată să se exprime deplin, copilul se dezvoltase încet, neisprăvit, între îndeletnicirile părintești și diferite vocații provizorii. Dar sub fruntea bombată străluceau doi ochi isteți, care priveau lucrurile drept în față, și sprâncenele lui luau, din când în când, arcuirea îngrijorătoare a nu știu cărei ascendențe tătărești.

A învățat să cânte la pian din întâmplare, cu o mătușă de departe, elevă a lui Chopin. Avea un nume din „Bibliothèque Rose": M-me de Fleurville. Tot ea l-a pregătit pentru conservator, unde a intrat la 11 ani, în 1873.

Freamătul codrului, armonia subtilă a peisagiului, simultan precis și vaporos, arabescurile faianțelor, sentimentul cald și delicat al muzicei chopiniene se vor regăsi în sensibilitatea lui.

A învățat solfegiul cu Lavignac, pianul cu Marmontel, armonia cu Emile Durand, compoziția cu Ernest Guiraud, acompaniamentul cu Basile și orga, o vreme, cu César Franck.

Fapt semnificativ. S-a distins în toți anii la solfegiu și n-a luat premiul I decât la acompaniament, în 1880. Bine notat la compoziție și pian, a concurat însă de trei ori, în zadar — ca și Ravel și Paul Dukas, de altfel —, la armonie.

Începând din 1882, când obține a doua mențiune pentru contrapunct și fugă, vocația lui de compozitor se lămurește. În anul următor, obține al doilea „Prix de Rome" și, peste încă un an, în 1884, ia, în sfârșit, și primul premiu, cu cantata *L'Enfant prodigue*.

De la Villa Medici, unde locuiește fără poftă, în vestita cameră verde, „cimitirul etrusc", cum o numește cu ciudă, Debussy trimite Institutului, după rit, un fragment de dramă lirică după Heine, azi pierdută: *Almanzor*, și o suită în două părți pentru cor și orchestră: *Printemps*. În anul următor, 1887, compune pe textul lui Dante Gabriele Rosetti: *La Demoiselle élue*, poem liric pentru voci de femei, soli, cor și orchestră, poem prerafaelit în care aleasa, mântuită, cheamă zadarnic, în rai, mirele pierdut. Operă de mare valoare muzicală, plină de simplitate melodică și de armonie suavă, nu fără curioase afinități cu unele idei din *Parsifal*. *„J'ai voulu faire du blanc"*[2], va spune mai târziu Debussy, despre operă, unui prieten.

Pentru că Institutul îi refuzase *Printemps*, Debussy retrage supărat din programul audiției Conservatorului și ultima lui producție romană: *Fantezia* pentru pian și orchestră, în două părți, care nu-i mai plac.

Între timp, urmase, în calitate de „pianist familial", pe d-na Metch, soția unui mare constructor de căi ferate, în Rusia.

*

Parisul în care se reîntoarce Debussy, la sfârșitul anului 1887, e în plină frământare. E perioada reacției împotriva naturalismului, perioada în care poeții, pictorii și muzicanții reclamă drepturile visului, simbolului și misterului împotriva realității crude, împotriva vulgarității introdusă în sensibilitatea artistică de pătrunderea maselor în sfera lumii estetice[3]. Aristocrația sensibilității se apără, încercând evaziuni către raiuri artificiale, făurind noi vrăji rafinate, spre care omul

obişnuit nu are acces decât în urma unei îndelungi gimnastici spirituale. Reacţionând astfel, creatorii apără ternele drepturi ale poeziei existenţei împotriva prozei ei.

În literatură, e vremea tristeţei suave, sincere şi duioase a poeziei verlainiene, vreme nostalgiei grave şi tulburătoare a poemelor lui Baudelaire. E vremea sensibilităţii enigmatice şi subtil parfumate, a sintaxei mallarméene, vremea evocărilor lucide şi bucolice ale zărilor greceşti ale lui Pierre Louys, vremea freamătului misterios al dramtei maeterlinckiene.

În pictură, Monet expune acel peisaj însorit al *Bordigherei*, a cărei intitulare „impression" avea să aibă o carieră neaşteptată în istoria culturii europene — şi începe nesfârşitul vis luminos al „catedralelor", în care preocuparea pictorului — sortit să orbească — se desface de subiect spre a nu mai vedea decât vraja luminii din care e ţesut, pregătindu-se pentru acei *Nymphéas*, a căror privire este din cele mai relevante pentru înţelegerea sensibilităţii debussyste. Manet redă, cu *Olympia*, atmosfera exotică şi nesigură a sufletului baudelairian. Renoir, Whistler freamătă la reflexele razelor de soare printre crengi, sau apă.

În muzică, Duparc compune *L'invitation au voyage* şi Fauré *Chanson d'automne*. Nu peste mult timp, Ravel va face să se audă un glas înrudit îndeaproape cu cântecul debussyst.

În această frământare, Debussy se amestecă deîndată. El participă la acele „soirées du mardi" de la Mallarmé, unde cunoaşte şi pe Verlaine, şi pe Pierre Louys, şi freamătă adânc de neliniştea poemelor lui Baudelaire şi de fantasticul imaginaţiei lui Poe.

Între timp, sensibilitaea muzicală a lui Debussy, care până atunci se manifestase imitând — cu multă distincţie, e drept — pe Massenet şi pe alocuri pe Wagner, suferă o prefacere în planul ei propriu: Debussy se eliberează de sub influenţa wagneriană. Două descoperiri contribuie la aceasta. Una e partitura lui *Boris Godunov* a lui Musorgski — ultimul din pleiada celor cinci, cu Balakirev, Cesare Kui, Borodin şi Rimsky-Korsakov —, partitură pe care i-o descoperă un prieten rus, la întoarcerea de la Bayreuth —unde Debussy se dusese, ca toţi muzicanţii vremii lui, să asculte, emoţionat până la lacrimi: *Parsifal*, *Tristan* şi *Maeştrii cântăreţi*. Musorgski dezvăluie lui Debussy o muzică nouă, liberată de tirania dramei, care se dezvoltă liber, alternând între recital şi aria propriu-zisă, cântecul aşa cum îl face inima, cântecul pur. Rezultatul prefacerii îl înseamnă Debussy în anul următor, când se re-duce la Bayreuth, întorcându-se dezamăgit de neputinţa de a iubi în acelaşi timp două muzici atât de deosebite.

A doua influenţă, pe care unii încearcă azi să o conteste, e aceea a unui ciudat personaj: Erik Satie, care a jucat rolul de catalizator al frământărilor din sufletul lui Debussy. Acest spirit original, mai mult inteligent decât simţitor, şi de o pricepere îndoielnică a meşteşugului muzical, îşi dăduse însă bine seama de sensul general în care se mişca sensibilitatea vremii. Reacţionând împotriva regulelor şcoalei, el predică întoarcerea la o muzică absolut simplă, complet lipsită de dezvoltare meşteşugită şi

scolastică și desfăcută de toate mistificările armoniilor savante. O muzică în care libertatea melodică se dezvolta până-n disprețul împărțirii melodiei în timpii măsurii și-a cărei armonie repudia toate regulile școalei, nesfiindu-se să miște acordurile paralel și să înșire, nedezlegate, acordurile de septimă.

Soneriile și îndeosebi *Sarabandele* și *Gimnopediile* lui, acestea din urmă, o suită al cărei nume, *Copii goi*, vrea tocmai să evoce linia pură, a muzicii lipsite de orice veșmânt și artificii, stârniseră interesul lui Debussy. Primind lecția, Debussy n-o folosi decât în felul său: ca o lecție de libertate. Sensibilitatea lui era însă deosebită de a lui Satie și sufletul său era prea „*vieille France*"[4], pentru a părăsi imaginea peisagiilor țării Loarei pentru lumea barurilor și music-hall-urilor citadine.

O altă descoperire a lui Debussy era muzica javaneză la expoziția universală din 1900, care-i aduce dovada relativității istorice a dublei modalități armonice a muzicii clasice. O muzică extrem de rafinată se construia aci, pe cu totul alte succesiuni de intervale și utilizând alte timbre și alte instrumente, decât cele europene. Dacă armonia acestei muzici va influența uneori direct compozițiile sale, prin folosirea acordurilor ei, din ea Debussy nu va trage însă, în fond, decât tot o lecție de libertate. Urcându-se dincolo de armonia clasică, el își va îngădui să se întoarcă nestânjenit spre modurile proprii ale muzicii străvechi a țării sale.

Catolic, armonia clasică îi va apărea tributară spiritului protestant francez, ea îi va apărea tributară spiritului germanic. De aceea, climatul său firesc va fi acela al modurilor gregoriene. Iar sensibilitatea lui va încerca să înnoade firul rupt odată, cu Glück, al tradiției claveciniștilor francezi din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea: a lui Rameau și Couperin.

Și, regăsindu-l, se va regăsi pe sine, revoluționarul, integrat în firul unei tradiții specifice a țării sale, care va adăuga noutăți vocabularului său, acel fond străvechi de sensibilitate, care integrează pe om în peisaj, și care dă muzicii lui acel neasemuit caracter de „*douce France*".

Prefacerea se face încet, în intimitate. Pentru Debussy vin ani de uitare relativă. Îi petrece lucrând.

Fapt semnificativ. În această perioadă, precumpănesc mai ales compunerile pentru voce și piano: *Ariettes oubliées*, *L'Echelonnement des haies*, *La Mer est plus belle*, *Le Son du cor s'afflige*, *Mandoline*, și cele două culegeri de *Fêtes galantes* melodiază lin, pe un fond de armonie subtil parfumată, poemele lui Verlaine. *Cinqpoèmes* arcuiesc cu gravitate, pe alocuri wagneriană, versurile lui Baudelaire; *Chansons de Bilitis*, pe ale lui Pierre Louys. O melodie în care intervalurile firești ale vorbirii omenești se dezvoltă liber, întovărășite de o armonie suavă prin precizia modală și prin simplicitatea rafinată a disonanțelor, și prin predominarea gamelor orientale și cu tonuri întregi, și a acordurilor de quintă, septimă și nonă.

Prélude à l'Après-midi d'un faune e opera cea mai de seamă a acestei perioade. Ea încearcă să redea, cu mijloace specific muzicale, acele „*pizzicatti soleilleux*"[5] de

care vorbește J. Lorrain, atmosfera inimitabilă de sensualitate și grație a poemelor mallarméene.

Un an mai târziu, îi cădea în mână drama lui Maeterlinck: *Pelléas și Mélisande*. Impresionat adânc de atmosfera lirică a dramei, Debussy cere și obține de la acesta voia să orchestreze.

Treptat, numele lui Debussy iese din obscuritate. Operele lui apar pe afiș. În sfârșit, Opera Comică acceptă reprezentarea. Cine nu știe drama lui Maeterlinck? Cine n-a auzit de Pelléas?, fratele tânăr și frumos al lui Golaud, castelanul care, căutându-și fiul rătăcit în pădure, a găsit pe Mélisande și a luat-o în căsătorie? Dar Pelléas îi cade drag. Zadarnic ar fi să lupte împotriva lor înșile! Ce se petrece din dragoste, spune Nietzsche, e dincolo de bine și de rău. Surprinși și trădați de Ingold, copilul lui Golaud, îndrăgostiții își primesc destinul. Înnebunit de gelozie, Golaud ucide pe Pelléas și Mélisande moare de durere, în brațele tatălui ei.

E drama iubirii fatale, ca și *Tristan*. Dar fatalitatea ei e aci o desfășurare lăuntrică, nu o opoziție exterioară. Muzica nu mai e subordonată dramei. Ea nu țipă. Nu evocă. Nu se tulbură. Conflictul laitmotivelor a dispărut. Au dispărut și efectele de masă orchestrală. Sub influența lui Musorgski, muzica este iarăși cântec de cântat.

Dar, spre deosebire de Musorgski, la care aria rămânea deosebită de recitativ, Debussy folosește un intermediu: monodia. Muzica lui curge lin, ca vorba omului, melodia se dezvoltă liber, fără sfârșit, numai după legea graiului. Melodia e țesută ca un desen pe o canava subtilă, plină de armonii ciudate. Glasul omului e învăluit de o atmosferă suavă, în mijlocul căreia urcă, coboară, caută inima, cântă...

Opera Comică hotărăște reprezentația. Debussy primește vestea fără bucurie, îngrijorat cum e de cum ar putea fi „realizarea“ unei asemenea opere. Fapt semnificativ. Nu audiția tulbură pe compozitor, cât teama ca materializarea scenică să nu compromită poezia arătării. Dar de ce ți-e frică, nu scapi. În preajma începerii reprezentațiilor, o neînțelegere gravă izbucnește violent, între autor și compozitor în privința distribuției. Maeterlinck vrea să impună pe Georgette Leblanc în rolul Mélisandei, pe când Carré și Debussy socotesc că numai Mary Garden ar putea ține bine rolul. Mâniat, Maeterlinck încearcă să împiedice reprezentația, sabotând-o, publicând faimoasa „scrisoare deschisă“, prin care se leapădă de piesă, scrisoare în care nu numai că acuză pe Debussy de abuz de încredere și pe Carré, de mișelie, dar critică și muzica, și înțelegerea compozitorului, jeluindu-se publicului de măsluirea intențiilor lui și sfârșește dorind spectacolului o cădere răsunătoare...

Sabotată de critica oficială, care nu înțelege să audă altceva decât ce știe; sabotată de orchestră, neobișnuită să fie redusă după Wagner, iar, la rolul de *„ancilla melodiae“*[6]; sabotată până și de administrație, care, în programul distribuit spectatorilor, nu se sfiește să ridiculizeze opera și pe autor — *Pelléas și Mélisande* pare sortită unei căderi răsunătoare.

Însă, după oarecare ezitare, succesul se afirmă, dimpotrivă, neîndoielnic. Opera a triumfat prin stăruințele regizorului Carré, prin emoția dirijorului Messager și a artiștilor și prin entuziasmul debussyștilor nelipsiți de la reprezentație, care s-a

comunicat, mai întâi, galeriei, apoi balconului — cucerind, până la urmă, parterul și lojile. Spre a vedea ce fervoare a putut suscita opera, o dovedește împrejurarea că, într-un antract, regizorul, văzând pe dirijor plângând și știind că-i murise tocmai un frate, se apropie de el să-i spună un cuvânt de mângâiere. Messager însă îi spuse: „Nu cred că-mi plâng fratele, ci pe Pelléas îl plâng!"

Nu mai era doar un succes. Era gloria! Gloria din plin, cu toate consecințele ei oficiale.

Panglica roșie a Legiunii de onoare, prin care oficialitatea superstițioasă apără valorile consacrate de deochiul mulțimii, venea să împodobească pieptul compozitorului, care îndată aleargă acasă la părinți cu acel sentiment candid de grozăvire a copilului care a primit o notă bună.

Compunerea capodoperei muzicii simboliste va fi ținut, după unii, trei, după alții, zece ani.

Perioada compunerii lui *Pelléas și Mélisandei* e una din cele mai fecunde din viața lui Debussy. Muzicantul e încă obscur. Compozițiile lui se succed neîntrerupt. E muzică evocatoare a culorii și impresiei luminoase, în *Prélude à l'Après midi d'un faune*; fluierul și pizzicatele în surdină dizolvă emoția. *Nocturne*, ondularea din *Nuages*, e ca un acompaniament dintr-o romanță de Musorgski. *Fêtes gallantes*, ghirlandă de triolete ce cade cromatic ca *Toamna* lui Balakirev. Ca la Monet, din lucruri nu rămâne decât scoarța lor de lumină schimbătoare.

Cele trei *Nocturnes: Nuages*, *Fêtes*, *Sirènes* (cu coruri), sunt ce a scris Debussy mai isprăvit și mai expresiv. *Nuages* e muzica delicată, vaporoasă, diafană a norilor. *Fêtes* are culoarea unui tablou cu lumină curgătoare. E plin de ingenioase combinări de harfe și coarde. În ele Debussy apare mai curând interpret al peisagiilor, decât al pasiunilor adânci.

Nocturnes e socotită de foarte mulți a fi capodopera „impresionismului" debussyst.

În *La Mer* se accentuează caracterul descriptiv al muzicii sale.

Cele trei bucăți ce o compun: *De l'aube à midi sur la mer, Jeux des vagues, Dialogue du vent et de la mer* au caractere comune. Debussy face culoare cu orchestra, amestecă timbre și ritmuri și se folosește de mijloace de imitații realiste. Nu visează pe malul mării, măreția și poezia lucrurilor îl lasă indiferent.

A treia serie de *Images*, compuse pentru orchestră, aduce deplina înflorire a genului, punând muzica — după vorba lui Verlaine — în slujba unei înlănțuiri de imagini.

Nenumăratele culegeri de bucăți pentru pian, din această perioadă, răsfrâng, în multiple direcții, ecourile aceleiași sensibilități și vădesc aceeași mișcare treptată de elucidare a sensibilității din vraja zărilor vaporoase și trecerea ei într-o regiune plină de lumină, în care aerul vibrează impalpabil. Când cerul se acoperă, privirea devine scrutătoare și iscodirea ei lucidă trece, de la bucuria „*plein-air*"-ului la mersul caracteristic în care sensibilitatea debussystă se drapează în intimitate.

Când se va întoarce la *Cântec*, va fi pentru a da glas acelor „*chansons de la vieille France*"[7], în care va transpune în muzică atmosfera *Baladelor* lui Charles d'Orléans.

Cu *Le Mystère de St. Sébastien* reia, în altă direcție, firul muzicei de scenă. Operă simbolică de *mare imaginație lirică*, dar a cărei simplitate și sinceritate religioasă a fost pusă la îndoială.

Spre anul 1914 încep să se arate semnalele boalei necruțătoare care-l va răpune. Sensibilitatea lui suferă o adâncă transformare. O *neliniște* ciudată pătrunde în opera lui, frângându-i neîncetat ritmurile, fremătând presimțirea marii prăbușiri.

Nu e de mirare că-l preocupă transpunerea în muzică a *Căderii casei Usher* a lui Poe sau *Diavolul din clopotniță* al acestuia. Cu cele trei balete: *Jeux, Khamma* și *Boîte à joujoux* încearcă să facă „*bonne mine à mauvais jeux*"[8], dar — cu toată discreția — spaima, urâtul nălucesc din loc în loc. Refugiul discreției sale este un umor în care-și travestește neliniștile. Ultimul său efort se îndreaptă spre un alt gen de creație muzicală, spre *sonată*.

O perioadă de odihnă la St.-Jean de Luz, în vecinătatea *mării* dragi, nu izbutește să-l întremeze. Se întoarce la Paris, unde moare, în Vinerea Mare a anului 1918, în timp ce Parisul e bombardat de avioanele nemțești.

Și acum, după om, din ce e făcută arta lui?

Din două lucruri:

1 dintr-un nou vocabular muzical;

2 dintr-un fel propriu de a simți lucrurile.

Debussysmul înseamnă deci simultan: o revoluție în tehnica meșteșugului muzical și o revelație a sensibilității.

Revoluția în tehnica meșteșugului muzical constă în: liberarea muzicei din subordonarea față de exigențele pe care drama le impusese dezvoltării melodice; din liberarea ei de dubla modalitate armonică, în care muzica clasică închegase sensibilitatea auditivă a lumii occidentale.

Să examinăm, pe rând, fiecare din aceste elemente.

1 Liberarea dezvoltării melodiei de tirania dramei muzicale este prima contribuție a lui Debussy la revoluția sensibilității de la sfârșitul veacului trecut.

Am arătat în ce fel încearcă opera wagneriană să realizeze sinteza artelor: prin contopirea lor în *dramă*, prin identificarea temelor cu ideile și cu personagiile simbolizate prin ele și prin dezvoltarea conflictului celor dintâi, prin combinarea celor din urmă.

Impresioniștii concep altfel colaborarea dintre arte. Când ei încearcă exprimarea unei teme cu diferite mijloace de exprimare, ei nu impun uneia din arte efecte trase din exigențele *tehnice* ale artei cu care colaborează; ci încearcă să facă așa ca fiecare artă să exprime cât mai complet, în *limbajul* ei, emoția produsă de tema dată. Poezia caută efectele ei proprii de exprimare, nu pe ale subiectului, desenul și muzica, la fel. Altfel spus, muzica nu trebuie să construiască opoziții artificiale, nu trebuie să dezvolte

scolastic motivele, reluându-le intelectual, pentru a crea simetrii artificiale: canoane, mişcări răsturnate, ţesături complicate de teme şi contrateme. Ea trebuie să dea frâu liber sentimentelor şi să se întindă numai cât o ţine pătura inspiraţiei melodice.

De aceea, melodia nu va avea la Debussy o structură intelectuală, ci o structură afectivă. Dezvoltarea ei nu va fi rodul gândului, ci al simţirii. De aceea, numeroşi ascultători nu au distins, în muzica lui Debussy, decât nebulozităţi difuze.

„*L'énervement de ces accords prolongés et de ces interminables débuts d'une phrase cent fois annoncée; cette titillation jouisseuse, exaspérante et à la fin cruelle, imposée à l'oreille de l'auditoire par le montée cent fois interrompue d'une thème qui n'aboutit pas; toute cette oeuvre de limbes et de petites secousses, atriste, o combien! Quintessenciée... tu parles! et détraquante... tu l'imagines!*“[9], cum o caracterizează Jean Lorrain, în articolul său celebru, *Les Pelléastres*, din „Le Journal“ din 22.I.1904.

Arta lui Debussy nu are lipsă de meşteşug şi nu-şi desconsidera meşteşugul, dar afirmă hotărât drepturile inspiraţiei asupra acestuia.

Din cauza acestei lipse de insistenţă în dezvoltare, muzica lui Debussy cere ascultătorilor o mare atenţie. Ascultate fără discernământ, operele lui par a avea într-adevăr numai o unitate de atmosferă indistinctă, datorită vocabularului. De îndată însă ce urechea s-a familiarizat cu peisajul sentimental al acestei muzici, ascultătorul descoperă linii de o construcţie melodică, de o arcuită precizie afectivă.

A doua critică s-a îndreptat în contra acestei liberări pe altă temă.

S-a socotit această subordonare a construcţiei melodice faţă de sentiment ca un semn de impuritate. Referindu-se, îndeosebi, la a doua fază a evoluţiei impresioniste a lui Debussy, unii critici i-au reproşat că e o înjosire a muzicii pure folosirea mijloacelor ei spre a descrie şi evoca viziunea unui peisaj prin efecte auditive, în loc de a degaja poezia lui lăuntrică, independent de orişice vedenie. Reproşul, primit din şcoala lui Franck, e poate îndreptăţit pentru unele din operele lui de pian sau ale ciclului *La Mer*. Nu e însă valabil pentru *L'Après midi d'un faune*, nici pentru *Nuages*, prima nocturnă, nici pentru *Iberia*, unde evocarea e cerută de chiar dezvoltarea felului firesc în care Debussy simte lucrurile.

2 Al doilea element caracteristic al muzicii debussyste e *liberarea ei de tirania armoniei clasice*. Tehnica acesei liberări este destul de complexă şi nu ştiu dacă voi izbuti, nespecialist cum sunt, să v-o lămuresc cum se cuvine. Să încerc totuşi:

Se ştie că muzica secolului al XVII-lea ajunsese să impună urechii două forme-tip de succesiune armonică a tonurilor, două tonalităţi afective: unul grav, modul major; altul dulce, modul minor, realizat prin alterarea anumitor intervaluri, de pildă, reducerea celui de terţă faţă de tonică, al gamei majore, la cel de secundă mărită, în gama minoră. Trecerea de la un mod la altul, sau de la o tonalitate la alta, nu se putea face decât pe anumite trepte şi liberarea de un mod sau de un ton nu se putea manifesta altfel decât încercând, prin *modulaţie*, schimbarea acestora. Această modulaţie, care — fără să schimbe, sau să tulbure armonia — constituie totuşi pentru ureche ceva neaşteptat, era cu deosebire cultivată de compozitori, pentru că, în afara dezvoltării

arhitecturale a temei melodice și a complicațiunilor de ritm, ea era singura libertate de creație, îngăduită artistului după epuizarea combinațiilor armonice, în cadrul unui mod dat. Împotriva acestei structuri artificiale reacționează Debussy.

Prima formă de liberare este: *folosirea mișcării paralele*, interzisă de școală. Succesiunea octavelor, terțelor și mai ales a cvintelor e frecventă în compozițiile lui. La fel, succesiunea acordurilor de septimă nedezlegate și a acordurilor de nona, și a succesiunilor de sunete obișnuite la orientali, cum ar fi gama de șase tonuri întregi, cu așezarea simetrică a tonurilor și a semitonurilor; care amândouă evită nota sensibilă, prima lăsând nedeterminat modul, a doua tonalitatea clasică. Folosirea acestor elemente are, ca principal rezultat, crearea impreciziunii modale și, ca rezultat ulterior, înlăturarea necesității modulațiilor. Ea creează ca efect o monotonie tonală aparentă, care se traduce însă în sensibilitatea auditoriului prin prelungirea așteptării, adică întreținerea excitației armonice, în felul în care fervoarea gidiană se întreține din refuzul de satisfacere, satisfacere pe care, în cazul nostru, ar constitui-o „dezlegarea" acordului după regulele vechii armonii. Un efect similar se obține prin trecerea de la un acord la altul, neconsonant, cu pedală, sau prin folosirea disonanțelor înlănțuite. Aceste elemente contribuie la menținerea acelorași efecte și la evitarea monotoniei prin cearta sunetelor între ele. Toate aceste elemente nu sunt folosite însă numai ca disociații. Dimpotrivă, Debussy le utilizează totdeauna în structuri foarte subtile, subordonate dezvoltării sentimentului.

Toate elementele artei lui Debussy există la predecesorii săi.

Bach: marele meșter al compunerii unea imensul meșteșug cu o libertate nesfârșită a dezvoltării. Chabrier folosea cvintele paralele. Wagner, modulațiile libere.

Muzica lui Debussy nu este, sub acest raport, o muzică cu totul nouă, ci un punct de ajungere pe care-l pregătesc: sensibilitatea lui Chopin, Grieg, Gabriel Fauré, Chabrier, Musorgski, muzica javaneză și chineză, Erik Satie, care foloseau aceleași procedee. (A doua „sarabandă", din 1887, l-a impresionat mult pe Debussy și l-a făcut să scrie cele 3 bucăți pentru pian!) Dar la Debussy folosirea lor pare a fi sistematică. Nu este totuși un sistem conștient, ci reflexul unei evoluții generale a sensibilității unei epoci în sufletul unui artist. Originalitatea lui Debussy nu constă în a fi urmărit conștient emanciparea sensibilității unei vremi, de prejudecățile celei precedente; ci de a fi realizat, exprimând mai bine ca oricine în domeniul artei muzicale, ceea ce se petrecea în simțirea oamenilor din vremea lui.

Cel dintâi mirat de constatarea primatului pe care i-l conferise *Pelléas și Mélisande* a fost desigur Debussy, și toată viața lui s-a ferit de această ipostază de preconizator de rețete pe care o implică poziția de „cap de școală". Niciodată el nu a făcut „debussysm", ci totdeauna a căutat să exprime emoția sinceră a lucrurilor, variind mijloacele de expresie. Rolul lui este deci, cum am spus, acela de a fi dat conștiința de sine unei epoci, prin faptul c-a exprimat-o în chipul cel mai deplin. Care altul e rolul geniului artistic decât această precipitare a valențelor latente, această despicare de neguri în sensibilitatea altora?

Dacă însă pătrundem dincolo de *vocabular*, dincolo de tehnică, în ceea ce constituie țesătura subtilă de elemente sufletești pe care această muzică le exprimă, cu alte cuvinte, dacă dincolo de meșteșug încercăm să descoperim *omul* — ce găsim?

Mai întâi: o extremă *discreție* sufletească. Nu timiditate. Aceasta implică o stângăcie cu totul străină muzicii lui Debussy, ci *discreție*, stăpânire a sentimentului, refuz de a viola, prin expresie, sufletul auditoriului. Refuz *„de se laisser aller“*[10]. Discreția aceasta de ținută afectivă ține, cred, de esența politeței, a acelei însușiri naturale a unui popor rafinat, în care existența laolaltă nu se face nici sub forma agresiunii, nici sub forma confuziunii, ci sub forma aceea lucidă a individualismului simpatetic, respectuos de limitele existenței altuia. Sensibilitate specific aristocratică, a unui popor în care omul nu se pierde în masă, ci se regăsește, mai întreg și opus, în fața ei.

Dincolo de această discreție, urechea află un sentiment suav de *poezie a naturii*. Un soi de *patetism*, de complacere în curgerea lucrurilor, independent de efortul de a le preface, de poezie a existenței. Debussy va prefera întotdeauna o dimineață însorită unui concert cât de bun, și glasul unui pârâu, simfoniei pastorale. Dar, lucru curios, acest sentiment al naturii nu-l duce la extaz, la pierderea omului în lume, ci, printr-o stranie întoarcere, la sentimentul deosebirii ce există întotdeauna între ochi și lucrul văzut.

Dincolo de acest panteism, ascultătorul discerne deci ceva care-l limitează: *luciditatea*. Luciditatea aceea de cristal, care pune o limită între subiect și obiect.

Ceea ce se numește sensibilitate debussystă, gustul lui pentru lumină, pentru culoare, pentru impresia caracteristică, prin care muzica evocă existența unui lucru, nu e decât această luciditate. Combinarea discreției cu luciditatea dă în sfârșit muzicei sale o calitate de supremă armonie: *grația*.

Grația aceasta este o calitate specific franțuzească, ce leagă arta lui de tradiția neîntreruptă care pornește de la acel *„Roman courtois“*, continuă prin *Curțile galante* în poezia lui Marot și Charles d'Orléans, până la rafinamentele suave ale „prețioaselor“ și ale vestitului *„pays du tendre“*[11]. Ea face din Debussy un autor *francez*, legat de tradiția lui Rameau sau Couperin, pe care o regăsește peste două veacuri de evoluție muzicală divergentă, de alterare a gustului muzical francez, sub influența muzicii germane.

Între grația lui Rameau sau Couperin, între grația vechiului regim și aceea a lui Debussy este însă o deosebire de epocă. Regăsirea unui fir nu înseamnă niciodată pierderea elementelor adăugate, ci numai reordonarea lor.

Debussy este grația veacului al XVIII-lea, trecută prin romantism.

Între el și Rameau e aceeași deosebire ca între Monet și Watteau.

Într-adevăr, la Debussy grația aceasta *lucidă* ascunde o *neliniște*, un freamăt profund. Presimțirea unei stranii amărăciuni pentru un iubitor păgân al naturii. Accentele cu care încheie unele din *Cântecele lui Bilitis*, gravitatea de accent a muzicii unora din poemele lui Baudelaire *(Recueillement)*, freamătul interior ce răzbate din sonete ori afinitățile lui pentru Edgar Poe vădesc această neliniște.

Natura intimă a acestui *visual* se dovedește dublă. Alături de urechea care aude, de simțul care evocă, se deslușește ochiul lăuntric ce drămuiește ce este *vrajă* și *somn* în toată această poezie a lucrurilor. Oprirea în frumusețe se pare neîngăduită artistului și pierderea în sublimitate, în felul lui Franck, o trădare a realității emoțiunii. Sensația se descoperă astfel artistului ca un fruct *amar*.

Această amărăciune se răsfrânge însă prin discreție, încă o dată asupra ei înseși, și dă *humorul* lui Debussy.

Humorul lui Debussy nu e *satirizarea* gravă și fără apel a unei amărăciuni exasperate de urâțenia lucrurilor, ci este tristețea discretă a unei sensibilități conștiente de deosebirile dintre lucruri așa cum sunt și așa cum ar trebui să fie. Constatând deosebirea, artistul are o strângere de inimă, care, cu tot refuzul de a fi elocventă, se transpune în opera lui sub forma unei duioșii emoționante.

Trebuie să fii cu adevărat artist, ca să poți să iubești creația ca formă cu toată pasiunea minții tale, pentru a putea aprecia cât este de tristă această precaritate a valorii. Misiunea artistului Debussy apare, la limită, ca o misiune etică. Împrumutând însușirea duhului, el va fi un „mângâietor“ pentru toate subrealizările existenței brute.

Prin aceasta, arta lui atinge desigur culmea realizării lui artistice.

Capodopera „humorului“ debussyst, acel „*diable dans le Beffroi*“[12] al lui Edgar Poe, pe care compozitorul ar fi vrut să-l orchestreze, a rămas însă nescris.

Discreție, poezie a naturii, luciditate, grație, freamăt lăuntric și *humor* plin de duioșie sunt deci elementele caracteristice ale sensibilității debussyste.

Alegând din operele lui Debussy pe cele ce le veți auzi astăzi, autorii programului par a fi voit să sublinieze un lucru pe care e bine să-l pun în relief, și anume: aceste bucăți cuprind punctul de plecare și [cel] de ajungere al sensibilității debussyste. Unul simbolist, participând de la acel sentiment nesfârșit de poezie a naturii; celălalt, foarte aproape de expresionism. Ei au omis bucățile cu caracter *impresionist*, care formează miezul muzicii debussyste și puntea de trecere între una și cealaltă, poate pentru că *ele sunt cele mai cunoscute*, atât din muzica lui simfonică, cât și din muzica lui de pian sau din muzica lui vocală, și poate, pentru a pune în relief tocmai ceea ce este mai aproape, în muzica lui, de stilul sensibilității contimporane.

Bucățile ce se execută astăzi fac parte din trei grupe deosebite: 1 Bucăți pentru pian; 2 Muzică melodică; 3 Muzică de cameră; și vădesc trei momente deosebite ale sensibilității debussyste (humorul; viața interioară; neliniștea).

Cele trei bucăți pentru pian, deși fac parte dintr-o culegere deosebită, țin de o aceeași familie spirituală. Toate trei descriu *humorul* lui Debussy.

Minstrels e ultimul preludiu, din a doua serie publicată în 1913, și face parte dintr-o culegere cu caracter mai mult „impresionist“. În el Debussy este oarecum anticipator. Mijloacele lui amintesc predilecția pentru music-hall, muzica grupului „Celor șase“.

Dr. Gradus ad Parnassum și *Golliwog's kake-walk* sunt prima și [respectiv] ultima bucată din suita: *Children's Corner*. Tema mai fusese tratată cândva de

Schumann, în *Kinderszenen*, și de Musorgski, în *Chambre d'enfants*, dar cu alte rezonanțe sufletești. Delicat și sentimental la Schumann, sincer și duios la Musorgski, modul de tratare a temei are la Debussy un caracter particular. Asupra copilăriei el se apleacă desigur cu duioșie, dar sentimentul său rămâne acela al unui om matur. El își dă seama că, cu toată tratarea lui plină de humor, muzica lui e o intruziune în lumea unei sensibilități străine. De aceea se și scuză în dedicația adresată fiicei sale, Claude: *„À sa chère chouchou, avec le tendres excuses de son père pour ce qui va suivre*“[13].

În cartea sa despre muzica franceză de pian, Alfred Cortot caracterizează astfel natura humorului debussyst: „În *Children's Corner*, Debussy zugrăvește jocurile alese și supravegheate, expansiunile sufletești ale unei mici orășence..., a cărei imaginație pare uneori strunită de prezența nevăzută a unei «miss»“.

Cele șase titluri englezești evocă direct nursa britanică. Același humor se regăsește și în *Fantoches* din *Fêtes gallantes*, în suita de balet: *Boîte à joujoux*, precum și în *Général Lavine excentric*, din aceeași colecție de preludii, în care figurează și *Minstrels*.

Ca muzică de scenă veți asculta faimosul duo de la fântână, între Pelléas și Mélisande, și apoi duo-ul din actul al 4-lea, din care s-a născut muzica întregii piese (cântate de maestrul Stroescu și de d-na Simone Bungescu, elevă la Conservatorul „Pro-arte“).

Sonata pentru pian și vioară este ultima din operele lui Debussy și a treia sonată dintr-un ciclu neterminat, care ar fi trebuit să cuprindă șase.

„Fără a fi capodoperele sale — scrie, despre sonata de vioară și despre cea de violoncel și pian, André Suares —, ele cuprind unele din mărturiile cele mai adânci, mai temeinice și mai sfărâmătoare, pe care arta le-a smuls vreodată unui artist. Căci, datând din vremea boalei sale îndelungi, ele vădesc o reacțiune emoționantă. Menținerea grației în deznădejde; păstrarea surâsului în negurile tulburătoarei dureri. Sobră și stăpânită, această muzică sfâșie închipuirea prin tot ce dezvăluie din muzicant sau ne lasă să ghicim despre el. Scopul său, scriind această sonată, a fost să condenseze, să suprime inutilitățile și să creeze o sonată în cu totul alt stil decât sublimitatea pasionată a stilului lui Franck. Reacționând împotriva declamației, Debussy îl realizează prin abrevieri, ritmuri schimbătoare și humor incisiv.

Nu știu de ce această sonată îmi amintește de sfârșitul acelui *Monsieur Godeau* al lui Marcel Jouhandeau care, atins de lepra care-i mâncase obrazul, întreabă pe credincioasa Véronique, care-l veghează: *„Est-ce que l'on s'apperçoit encore que je souris?*[14]. Și, la răspunsul ei negativ, replică — «*Alors, cela ne vaut plus la peine de continuer...*»[15]“. Și moare.

Acesta este Claude Debussy, muzicantul francez, cum îi plăcea să iscălească ultimele opere ale sale, „*Claude de France*“, cum i-au zis prietenii săi. Pentru că a redat muzical peisajul sufletesc al poeziei vremii sale *(Colloque sentimental, Recueillement* sau *L'Après midi d'un faune)*, pentru că a înlesnit (în *Pelléas și Mélisande)* regăsirea de sine a unei epoci, pentru că a atins (în *Nocturnes* sau în *Andantele* din *Iberia*) summumul năzuințelor pe care, cu mijloace felurite, și le propunea arta impresionistă,

pentru că a reluat firul tradiției muzicale franceze a veacului lui Rameau și a muzicii medievale, pentru că a deschis, prin bucățile sale de humor, calea muzicii franceze moderne, dar, mai ales, pentru că a deschis muzicii o fereastră spre izvoarele ei vecinice de inspirație, pentru că a redat cântecului libertatea și pentru că l-a liberat de servituțile școalei, pentru c-a îmbogățit armonia cu nesfârșite descoperiri; și, mai ales, pentru că, fără a se lăsa dominat de toate aceste mijloace, a găsit drumul inimii, adică le-a pus în slujba unei simțiri directe a lumii, discretă, poetică, grațioasă și lucidă. Debussy rămâne însă nu numai un muzicant francez, ci și un geniu al muzicii universale.

CLASICISMUL FRANCEZ ÎN MUZICĂ

Doamnelor și domnilor,

În timpul scurt rezervat prezentării programului care urmează, ar fi o prezumție din parte-mi să-ncerc o caracterizare cât de scurtă a clasicismului francez.

Ci mai curând evocarea unui triptic, în care să regăsim mediul, preocupările, instrumentele și oamenii a căror strădanie a însemnat această epocă.

Să uităm, așadar, că suntem în această sală, cu câteva clipe mai înainte ca violinele să se înstrunească cu clavecinul, pentru ca să sărim tinerește pârleazurile timpului, ca niște școlari, și să ne cufundăm în *aventură*.

O seară pe terasele Castelului de la Chambord.

E Toamnă. Regele-Soare a venit iar să vâneze-n preajma castelului clădit în preajma Loarei de regele Francisc I-ul. Tot palatul acesta magnific, acoperișul căruia nu e decât un pretext pentru o scară. O scară care explodează-n alte scări. Cum se știe, urcă o dublă spirală-nvoaltă, arcuită-n centru, până la acoperiș, pe care te urci, provocându-te mereu, fără să le poți atinge, peste un fel de punte — jocul de oglinzi în piatră, care se-ntorc, ca florile de artificii, pe alte spirale-n turnuri. Ajungi la terase pentru ca prin lături, alte scări, mai mici, tot în spirală...

Toată Renașterea italiană a înflorit pe terasele acestui castel. Printre turnurile și [lanternele?][1] ei, curtenii...

Regele a hotărât să dea, iarăși, o serbare. O serbare cum nu mai dă decât el, de când Fouquet a fost aruncat în închisoare. Mai dăduse una anul trecut, tot aici. Molière scrisese, cu acest prilej, acea minunată fantezie dramatică *Monsieur de Pourceaugnac* în care doctorii gravi, agitând din mâini, preluaseră scena de consacrare de mai târziu a *Bolnavului închipuit*.

Anul acesta, regele a vrut un balet cu „turci", ca să-și răzbune pe-un ticălos de sol turcesc care nu se lăsase uimit de strălucirea Regelui-Soare.

De data asta regele nu dansează încă el însuși în balet, cum va juca, la anul, rolul lui Apollon în *Psyché*. Regele ascultă.

Și iată că în fața lui și-a curții, în care buclații cavaleri mângâie cu penele pălăriilor dantelele cucoanelor,

Lulli, italianul muzicant, dansor, mim, regizor și cântăreț, de curând favorit al regelui...

Un veac întreg se va umple de numele lui ca de o vânturare. Adulat, contestat de alții amarnic, autor a zeci de feerii. Vioara. Muzica lui e ușoară; îmbină arii populare.

E muzica-diversiment a secolului cel mare.

Să rupem acum firul și să ne strămutăm cu gândul la Paris, în vecinătatea Arsenalului, în Hotelul care adăpostește astăzi un muzeu al altei epoci, dar care pe atunci era casa marchizei de Sévigné.

Cine n-o știe? Micuță, deșteaptă, spirituală, a ținut cu limba ei rolul pe care-l ține astăzi în America toată presa Hearst.

În jurul ei sunt prețioasele.

În fața lor, în capătul salonului, ale cărui nenumărate uși lăturalnice dau în grădină, asupra grupului de amorași, pe o estradă, o bandă de muzicanți. 6 sau 12.

În centrul lor, un țambal perfecționat, închis într-o cutie de rezonanță ridicată-n trei picioare, pictată în gustul epocei, cu ciocănelele mecanice; eroul serii: Clavecinul.

Acum teoria [?] de cântăreți s-a împrăștiat. Noaptea a-nceput să crească din firide, valeții s-au dus să aprindă-n casă lumânări, afară, facle.

La clavecin, un om lung, smead. Cântă Rigandau.

Nu mai e italian.

Muzica lui grațioasă are totuși gravitate, un gust de cidru.

E François Couperin.

Și acum să părăsim și acest salon, și să lăsăm lumea să se-mprăștie-n „*enrosée*".

Și s-o regăsim o jumătate de veac mai târziu, sub regent, dimineața, la Versailles, adunată iarăși la capelă.

Capela aceasta, înfiptă într-o parte, face castelul corp străin. Marcată de patratul clădirilor centrale, când vii din oraș, grădinile par tăiate anume pentru a-i ascunde disimetria, așezată, ca inima, în partea stângă.

Aci, instrumentul de cântat e cornul, orga.

Imensa tabacheră, de toate formele și dimensiunile, filtrează vântul adunat în burdufe cu sârg, cum filtrează lumina prin vitralii.

Pe claviatură, pe care se suprapun cinci bufete de clape, străjuite de pedale, de tuburi și de pârghii...

Cu toată deosebirea de epocă, grădinile acestea trezesc același [sentiment][2]...

Nimic din ceea ce face la noi „codrul" frate cu românul.

Același sentiment al naturii străine, dușmane omului, pe care omul trebuie s-o înstrunească, s-o clarifice, s-o țină în buestru.

O balustradă înseamnă aci limitele universului sigur, rațional, de zarea nelămurită azurie. În fund, doi plopi străjuiesc, în dreapta și-n stânga marelui capel [sic], spațiul sfârșit al grădinei, de nesfârșitul câmpiei.

În locul „gogoriţelor“ — care ţâşnesc acolo sub streşini —, aci frunzişul copacilor ţâşneşte, dezordonat, iraţional, barbar, deasupra aleilor drepte, a arbuştilor ori a coroanelor lor tunse.

Peste tot, o oglindă de dreptunghiulară apă, totdeauna vie prin disimetria luminii care totdeauna se oglindeşte-n ea, cercuri rotunde, pe care urci ca în sferele cereşti ale astronomiei ptolemaice... şi apoi brusc, de o parte, frontonul castelului ca o bătaie de aripă. Şi sus, creastă, la fronton, Capela.

La orgă, în acest spaţiu cartezian, un om...

Ce-a făcut Mansart pentru castel şi pentru capelă, ce-a făcut Le Nôtre pentru grădinile din jur, ce-a făcut Descartes pentru gând şi meşterii necunoscuţi ai altor vremuri pentru catedrale, a făcut omul acesta pentru muzică.

Dar, în avântarea acesta a glasului către Dumnezeu şi a instrumentului — care multiplică, acordă, dezdoaie, armonizează glasurile, făcând din suspinul omenesc cântarea corurilor de îngeri —, o rază care cade prin fereşti luminează gravă fruntea.

Organistul acesta delicat a supus vântul măsurii.

SEMNIFICAȚIA MUZICALĂ A „CELOR ȘASE"

Semnificația muzicei „Celor șase" stă toată în reacția împotriva wagnerismului și a impresionismului.

Caracteristicile principale ale acestor două curente stau, pe de o parte, în influența preponderentă a elementului psihologic sufletesc asupra celui pur muzical; iar pe de alta, în preponderența armoniei.

La Wagner, meșteșugul armoniei este atât de [departe][1] împins, încât creează o adevărată vraje, care subjugă și silește sufletul spectatorului să-și modeleze mișcările inimei după pofta inimei.

Debussy reacționase împotriva armoniilor wagneriene și introdusese în muzica lui parfumul suav al unor armonii mai delicate. În fond însă, cu impresionismul muzica rămâne totuși în slujba impresiei sufletești, adeseori programatice, și tot în stăpânirea armoniei.

Muzica „Celor șase" este în fățișe reacție și față de armonie, și față de psihologie. Împotriva armonismului, „Cei șase" vor revendica primatul melodiei, în același fel în care, paralel, în pictură, cubismul reprezenta — pe urmele lui Ingres — o întoarcere de la armonia de culori la puritatea liniei. Iar împotriva muzicei psihologice, a muzicei-magie, a muzicei-idee, ei introduc ideea muzicei pentru muzică, a muzicei care se ascultă, nu se gândește, a muzicei-divertisment.

Dacă muzica „Celor șase" este tot atât de analitică, pe cât de analitică a fost pictura unor Picasso, Braque sau Derain, este meritul lui Stravinski acela de a fi întrevăzut, cel dintâi, căile noii sinteze.

Și efortul lui Stravinski purcede de la o prestigioasă analiză a posibilităților muzicei. Nimeni nu a cunoscut mai bine ca el resursele armoniei clasice; după cum nimeni nu a cunoscut anatomia mai bine decât Picasso. Utilizarea disonanțelor, a anarmoniei voite are la Stravinski un sens adânc, legat de ceea ce Cocteau a numit *„le déniaisement du sublime"*[2]. La fel, prestigioasa lui analiză a timbrelor, adâncirea capacității sonore a instrumentelor, meșteșugul ritmicei și al contrapunctului. Toate acestea dobândesc la el dimensiuni noi.

Un exemplu îl oferă *Sonatina birocratică* a lui Satie. Un dialog între pian și voce. Solistul, vocea muzicei, nu e glasul omului, ci pianul care schițează o linie melodică de o grație cu adevărat mozartiană. Vocea omului e pusă acolo ca *„trompe l'oeil"*[3] — după procedeul favorit al „Celor șase". Ea e pusă cu scopul de a desemna un contrapunct savant melodiei de la pian.

Ascultătorul așteaptă corespondența dintre ideile logice, dezvoltate de vorbirea părții grăite, și ideile muzicale, desfășurate la pian. Corespondența există. Dar nu există numai ea. Există ceva în plus. Mintea omenească, preocupată de sens, e răpită un moment muzicei, căreia-i rămâne numai urechea. Sensul intelectual realizat, glasul tace, mintea se-ntoarce la muzică să-i prindă „sensul". Glasul reia și silește atenția intelectuală să părăsească iarăși muzica, realizând un fel de *„va-et-vient"*[4] de la muzică la sens și de la sens la muzică, întocmai ca o mișcare de sens contrar la bas. Dar basul nu e sonor. El nu are altă funcție decât să-mpiedice melodia să se-ntindă dincolo de limitele receptivității artistice.

Același lucru în *Dialogul* lui Auric, unde între violoncel și pian se urmează un dialog în care pianul nu face decât să ia contrapartea, caricaturată în grav, a liniei melodice schițate cu o măiastră finețe de violoncel.

Nu are valoare estetică decât ce nu e realizat printr-un șantaj sentimental — scrie același Cocteau.

E deci o eroare să afirmi că o atare muzică reprezintă o muzică mai „degajantă", o muzică divertisment, o muzică de bâlci, ce se ascultă cu urechea, în timp ce mintea e prinsă de altceva, o muzică ce se ascultă, ce distrează. Nu o muzică ce te cuprinde, te angrenează ca-ntr-o mașină și te distruge sufletește. Dincolo de Beethoven, de Wagner, de Liszt, „Cei șase" caută să înnoade firul muzicei pure de acolo de unde l-au pervertit romanticii. De la Bach, Lulli, Rameau, de la Scarlatti.

Semnificativă ar fi opoziția lui Satie cu Stranvinski. Satie nu evoluează. El e de la început până la sfârșit așa cum a fost totdeauna.

Stravinski vine însă din plin impresionism. A cunoscut pe Rimski-[Korsakov] și Musorgski i-a cântat mult timp în ureche. Wagner l-a influențat prin voința de a face [marș?][5].

Stravinski a purces deci din adâncurile subterane ale sufletului slav, de la plasma care a dat romanele lui Dostoievski — pentru a sfârși, după o curbă inelară, cu un ritm astral, cu *Apollon [Musagète]*, în grația muzicei mozartiene. De la *Le Sacré du Printemps*, strigăt sălbatic al voinței de viață răzbind peste convenție, romantică prin răzvrătirea contra convenției și antiromantică prin răzvrătirea contra romantismului ca stil sentimental, dulceag și pesimist; la *Petrușka* — plin de sensul adânc al folclorului slav —, la misticismul masiv și prevestitor al noului clasicism din *Les Noces* și din *Mavra* sau din *Oedip rege*, până la reorchestrarea lui Goncearov, la limpezimea lui *Apollon [Musagète]*, Stravinski a trecut prin toate fazele vremii sale: romantism, impresionism, expresionism, cubism, neoclasicism.

Căci trebuie bine marcat că cubismul și expresionismul nu se suprapun complect, nici între ele, nici cu neoclasicismul.

Căutarea aceasta de căi expresive noi, de dimensiuni noi artei se petrece cu Stravinski în muzică, cum se petrece cu ceilalți în plastică.

Câteva exemple din această „artă a transpozițiilor".

Iată o poezie de Cocteau transpusă-n muzică de F. Poulenc.

Versurile cuprind o succesiune de idei în legătură cu o sală de teatru:

Platitudinea, banalitatea pe care-o redă enunțarea lui *„Ave Maria de Gounod"* e transpusă muzical pe o gamă majoră: do re mi fa sol la si do!

Sau ideea cuvântului *„giraffe"* e transpusă muzical printr-o cromatică coborâtoare de la un sunet ascuțit de alamă la un sunet grav de saxofon.

În *Noces*, procedeul e împins la extrem. Cele mai curate și magnifice teme corale, împinse la simplificarea extremă, sunt împiedicate să creeze climatul muzical prin disonanțele ritmice cu care le contrapunctează corul fetelor și al colăcarilor. Aci Stravinski a voit parcă să se joace cu sine. Să se-ncerce. Să se ispitească a împinge totul până [...][6].

Sensul reacționar al acestei arte a fost exprimat admirabil de Cocteau în formula: *déniaiser le sublime"*.

Lupta contra acestui fals sublim, a sublimului convențional, a sublimului cu orice preț la care se simt obligați unii, deîndată ce e vorba de culmi.

Lupta contra grandilocvenței, contra pathosului, contra banalităților debitate cu îngroșări de glas, lupta dusă bărbătește prin provocarea de scandal, de surpriză, prin dezumflarea bruscă a comparsului sublimizat, prin caricaturizarea grandilocvenței, prin întreruperea celei mai amabile și seducătoare armonii, prin acorduri cacofonice, anume.

„Si en naufrageant, tu tombes sur une bouée, sache que je l'ai mise là, non afin que tu chavires, mais afin que tu y constates mon parcours!"

Coeforele lui Milhaud.

„Je n'aime pas la musique qu'on entend dans les mains"[8], scrie Cocteau, teoreticianul estetic al Grupului, atacând wagnerianismul.

„On entend souvent dire: Prenez garde à la peinture. On devait dire cependant: Prenez garde à la musique"[9].

Există într-adevăr o muzică ce se lipește de ureche, de gând, ca vopseaua de haină. E toată muzica ce folosește „climatul muzical", crearea unei dispoziții mintale prin dominarea unei singure armonii.

Toată tehnica muzicei moderne purcede de la ideea distrugerii climatului muzical. Toate eforturile lor de distrugere a gamei ca unitate de sunete, utilizarea disonanțelor, utilizarea analitică a variațiilor de timbre nu sunt decât mijloace utilizate spre a distruge vraja armonică ce se poate alipi de melodie.

O reacție a lucidității deci, contra pretențiilor subconștientului.

„Pour écouter ma musique, il faut toujours être un peu distrait."[10].

CHIPURI SPIRITUALE ROMÂNEȘTI

TRADUCERILE D-REI HOLBAN

Florilège de chansons populaires roumaines este titlul volumului de versuri populare traduse, pe alese, de domnișoara Maria Holban din culegerea d-lui profesor Densusianu.

Ideea prezentării versurilor populare românești e veche. Ea amintește orișicui volumul publicat odinioară de Elena Văcărescu, sub titlul *Le Rhapsode de la Dàmbovitza*[1], care a fost multă vreme singura mărturie strălucită a existenței poeziei noastre populare în Apus.

Volumul domnișoarei Holban se caracterizează prin două însușiri: desăvârșitul bun-gust cu care s-a făcut alegerea materialului tradus și originalitatea „tonului" traducerii.

Dintre versurile noastre populare, traducătoarea a ales pe cele care au parfumul cel mai discret și rar. Cunosc multe din aceste versuri din utilizarea pe care le-a dat-o profesorul Densusianu, în cartea sa de răscruce pentru înțelegerea sufletului românesc: *Viața păstorească în poezia populară*; și socotesc că versuri de felul acestora:

> *Albelor, suratelor,*
> *Albelor frumoaselor,*
> *Și trandafiriilor,*
> *Și carafiriilor...*

sau de felul cestorlalte:

> *Așa merge de frumos,*
> *Gândești că scrie pe jos...*

din care ultimele amintesc de o imagine a lui Paul Valéry —meritau să fie înfățișate străinătății.

Al doilea merit al cărții este — cum am spus — tonul just găsit pentru redarea atmosferei acestor versuri. Cu un gust deosebit, vădind o adâncă înțelegere a corespondenței stilurilor, traducătoarea a știut să redea viersul cântecelor noastre

populare, aidomându-le. Așa că, pe deasupra multor veacuri de evoluție lirică divergentă, poezia românească se reîntâlnește în aceste eforturi culte.

Cel care are însă — mai mult decât oricine — temeiuri să se bucure de această traducere, ca de un rod al său, este profesorul Ovid Densusianu, omul a cărui muncă serioasă și discretă a înrâurit totuși atât de mult, în adâncime, înțelegerea elementelor componente ale sufletului românesc.

SCRISORI ALE LUI ALEXANDRU ODOBESCU

Continuând opera începută de „Convorbirile literare“ de astă-vară, d. Scarlat Struțeanu publică în „Revista Fundațiilor Regale“ din decembrie câteva scrisori intime ale lui Alexandru Odobescu, din cele aflate în păstrarea domnului Eugen Goga. Din rândurile încă proaspete de freamătul care umple cincisprezece zile din viața prozatorului, în toamna anului 1894, se desprind și întârzie printre noi — ca-n pâlpâirea unui foc de seară— luminile și umbrele societății românești de altădată. Și, ispitind zbuciumul neașteptat din sufletul liniștitului poet al Bărăganului, pentru înțelegerea tragicului său sfârșit —, presimțim ceva nelămurit și surd, care se pregătește în zonele de graniță ale psihologiei sale. Suntem în acel ceas incert, în care zeii, încă nehotărâți, țin sfat asupra soartei muritorului, în ceasul dislocărilor imperceptibile, din care pornesc apoi masiv și accelerat avalanșele sufletești, alunecările spre catastrofă. Într-o istorie literară atât de lipsită de pătrundere psihologică, încât un același om pare că se întrupează în fiecare autor, schimbând numai numele, opera și data — scrisorile acestea contribuie la nuanțarea peisagiului sufletesc al unor vremuri și oameni cărora le datorăm a fi ce suntem.

ION CREANGĂ
VĂZUT DE GENERAȚIA ACTUALĂ

Vorbind odată despre Titu Maiorescu, profesorul Ion Petrovici se simțea cuprins de un sentiment de melancolie la gândul că icoana unui om se pierde o dată cu acei care l-au cunoscut de aproape.

Curios lucru. Despre Creangă s-ar putea spune dimpotrivă. Icoana acestuia s-a luminat treptat, pe măsură ce durarea lui în viață s-a îndepărtat de noi, și chipul lui s-a conturat în zările culturii românești, numai pe măsură ce vremea i-a dat suficient relief istoric. Așa că, spre deosebire de Maiorescu, a cărui stea o surprindea d. Petrovici pălind, printre cei care l-au cunoscut de-aproape —, steaua lui Creangă apare astăzi neînchipuit mai luminoasă decât pentru contimporanii lui de-a dreptul.

Lucrul acesta, pe care îl confirmă numărul crescând al edițiilor operei lui Creangă și atenția tot mai mare pe care i-o dă critica română și străină, își cere desigur explicare.

Ce a putut însemna, într-adevăr, „bărdăhănosul Creangă“, „Popa Smântână“, răspopitul, pentru contimporanii săi?

Ne-au spus-o acești contimporani, prin pana lui Iacob Negruzzi și a lui Gheorghe Panu. Închipuiți-vă pe Creangă, „scurt, gros și gras, cu figura și părul cam castaniu-blond, cu gâtul scurt, apoplectic și cu figura congestionată, purtând cu stângăcie hainele... și ștergându-și sudoarea de pe frunte cu o batistă mare, la fiecare cinci minute“, în mijlocul unei societăți selecte de intelectuali rafinați, care fac haz de „țărăniile“ lui — și veți înțelege că, oricâtă prețuire ar fi dat aceștia povestitorului *Caprei cu trei iezi*, ca niște oameni de gust ce erau, nu putea fi vorba pentru contimporani de „prestigiu“, necum de „venerație“ pentru Ion Creangă.

Și totuși, erau destui oameni la Junimea, care au avut intuiția valorii lui Ion Creangă.

A avut-o Maiorescu, cel dintâi, Maiorescu care având-l elev eminent la Școala normală „Vasile Lupu“, pe vremea când fusese director — l-a sprijinit după aceea fără preget, reintegrându-l în învățământ, cu toate riscurile legate de reintegrarea unui răspopit, care pe deasupra făcea parte și din partidul potrivnic. Maiorescu, care l-a

îndemnat să scrie cărți didactice, pe care i le-a tipărit, încurajându-l. Maiorescu, care cel dintâi a pus la cale traducerea basmelor lui în limbi străine.

Această intuiție a valorii lui a avut-o și Panu[1], de vreme ce a putut scrie în *Amintirile* lui *de la Junimea* acele rânduri care definesc așa de bine întregul sens al strădaniei lui Creangă:

„Calificativul ce ne-a dat d-l Pogor la Junimea — zice Panu—, adică lui Lambrior, Tassu și mie, de *cei trei români*, nu este exact; adevărații trei români au fost la Junimea: Lambrior, Eminescu și Creangă; ei aveau cultul de tot ce se apropia de țăran și de trecutul lui." *(Amintiri*, p. 157).

A avut și Vasile Conta intuiția valorii lui Creangă, de vreme ce, ajuns ministru al Instrucției, l-a numit în Consiliul permanent.

Și a avut-o chiar „nebunaticul" franțuzit și rafinat, Vasile Pogor, una din cele mai originale și mai interesante figuri ale Junimii, pentru care poezia populară se reducea, ca pentru Carp, la: „Frunză verde, vântul bate", dar care a rămas totuși și el robit de humorul țăraniilor lui Creangă.

Dar, preocupat numai de „artist" Maiorescu a rămas, pontifical, distant de *omul* Creangă. Protector, i-a fost cât a putut. Dar nu prieten. Prieten nu i-a fost nici Panu, care nu l-a iubit; nici Negruzzi, totuși așa de plin de atenții literare; nici Pogor, care i-a făcut totuși, cândva, marele hatâr, primar fiind, să lase liber, în timpul sărbătorilor Crăciunului, „Jocul păpușilor" lui Hanganul, așa cum îl rugase Creangă.

Prietenia lui era însă numai literară.

Singurul dintre junimiști care l-a iubit cu adevărat — poet împreună cu Lambrior (dar se pare că pe acesta l-a iubit mai mult Creangă, decât a fost iubit de el) — este Mihai Eminescu. Eminescu l-a îndemnat cel dintâi să scrie *Poveștile* pe care le auzise de la el în pivnițele lui Amiras, spunându-i:

„Scrie, măi tată Iancule, scrie tot ce-ai spus, s-o audă și alții, căci e minunat de bine!"

Și, lui singur, Creangă i-a răspuns:

„Să scriu? Dar ce? Mă crezi așa de copil?...

Vrei să râză boierii de mine?..(Predescu, *Ion Creangă*, I, 124)[2]

Tot Eminescu l-a dus la Junimea și i-a cetit acolo cel dintâi basm: *Soacra cu trei nurori*, pe care Creangă, timid, nu îndrăznise să-l prezinte singur.

S-a scris mult despre această prietenie, totul fiind dominat de acele pagini ale *Amintirilor* lui Panu, care povestesc întâlnirea lor la „Bolta rece", peregrinările lor prin satele din jurul Iașilor, prin Aroneanu, prin Ciric, pe la Nicolina și Socola, până departe către Prut, dormind în hanuri, mâncând o bucățică de pastramă friptă pe cărbuni și bând vin din cana de pământ, vorbind mereu, vorbind cu nesaț, fără a se putea ști prea bine despre ce, căci ursuzi tăceau de îndată ce se întâlneau cu alții. „Ce vorbești tu tot mereu cu Creangă?", întreba Panu pe Eminescu. Și Eminescu răspundea: „Vorbim și noi despre tot ce ne trece prin minte!"

Biograful cel mai recent al lui Eminescu, d. Călinescu, a ridicat puțin vălul ce plutea deasupra acestor convorbiri, despre care contimporanii erau reduși la supoziții.

„Creangă — zice acest biograf — vorbea lui Eminescu așa: «Te-am așteptat la Crăciun să vii, dar... beșteleu, feșteleu, că nu pot striga valeu, și cuvântul s-a dus, ca fumul în sus», sau, arzând scrisorile trimise poetului de admiratoarele sale: «Muiere deschide ferestrele ca să iasă fum din parfum, căci mă cred în rai — fără mălai — în iad — fără de Vlad — în casă fără nevastă» și asta încânta pe Eminescu și-l trăgea spre mahalaua Țicăului, spre casa lui Creangă, unde a și locuit o vreme când a fost destituit din postul de revizor școlar." (Călinescu, *Viața lui Eminescu*, p. 333)[3], și unde Eminescu a scris și vestita *Doină!*

Legătura celor doi scriitori era făcută din dragostea lor pătimașă pentru tot ce e românesc, autohton, închegat organic și „înfipt ca stejarul" în pământul românesc.

Creangă avea un adevărat cult pentru Eminescu, și e poate singurul care a avut, încă din timpul vieții acestuia, convingerea pe care și-o nota mândru pe o carte primită în dar de la el „*De la Eminescu, cel mai mare poet al Românilor*".

Ce a fost această prietenie pentru Eminescu ne-a spus-o recentul său biograf. Eminescu, zice el, vedea în Creangă „o minune a expresiei populare, întemeiată în timp și în spațiu".

Ce a fost pentru Creangă această prietenie și care e taina acelui sfârșit neînchipuit de duios și straniu de scrisoare pe care i-o scrie Creangă poetului după plecarea lui la București: „Vino, frate Mihai, vino, că fără tine sunt străin" (Călinescu, 335), voi încerca poate să lămuresc mai încolo.

Deocamdată, să reținem doar atât că, dacă a existat vreunul dintre contimporanii lui, care să aibă despre Creangă o icoană apropiată de aceea a timpului nostru, acela nu e decât Eminescu; sau invers, dacă îl vedem astăzi pe Creangă, cu ochii oarecui din cei care s-au apropiat de el încă fiind viu, cu ochii lui Eminescu îl privim.

Icoana acesta, zugrăvită cu patimă, a unui Creangă emanație a pământului, cu parfum tare, a crescut treptat asupra celorlalte, de-a lungul șirului de mărturii de după moarte, care încep cu Gruber și trece *prin* Iorga până la Boutière[4].

Să nu se creadă însă că acest tip de a-l privi pe Creangă este singurul în circulație în cultura actuală. Dimpotrivă. O dezbatere tăcută, dialectică, latentă, mai curând un fel de încordare, pare a se schița în vremea noastră între taberi în jurul adevăratului chip al lui Creangă.

Pentru unii, Creangă nu e decât un „*ateu*" *voltairian*, așa cum ni-l înfățișa incidental d. Ralea — pe urmele lui Grigore Alexandrescu[4], primul său biograf, tăgăduit în acest punct de d. Ion Savin —, căutând a dovedi cu el că neamul nostru nu e religios din fire, de vreme ce unul din cele mai reprezentative și mai autentice exemplare ale lui e un răspopit. (Imagine care, se pare, face autoritate în cercurile revistei „Viața românească".)

Pentru alții, Creangă e un fel de Gargantua, un *rafinat estet „al voluptăților aspre*, animalice chiar", a cărui ființă fiziologică nu numai că se potrivește existenței rudimentare" și „aspiră la ea cu ființa lui totală, ca pielea groasă a mascurului, la întoarcerea în noroi", așa cum, în chip regretabil exagerat (alături de atâtea observații juste), ni-l înfățișează Călinescu, voind parcă să-l strecoare astfel, pieziș, în simpatia

falangelor iubitorilor lui Arghezi, cel cu „sapa“ prefăcută „-n condei și brazda-n călimară“.

Pentru alții, Creangă nu e decât un *„malahagiu“ modest*, dascăl de școală, încercat de răutatea oamenilor și care nu-și află refugiu pe pământ decât în amintirile copilăriei, așa cum îl prezintă d. Lucian Predescu — imagine sub care parcă ciulește urechile chipul unui *„Creangă proletar“*.

Alții — de pildă, d. Boutière — fac din el prototipul șomerului intelectual autohton, care „nu poate străbate, de-atâtea străinătate“, *chipul ruralului, transplantat în viața orășenească*, care-și irosește viața începând mai multe lucruri deodată, pe care nu le isprăvește...

În sfârșit, alții privesc *chipul transfigurat al unui Creangă impersonal, identificat cu „românul în genere“*, al unui Creangă-om universal, Creangă-instituție, în felul în care s-a vorbit de un Iorga-instituție.

O dezbatere se desemnează așadar în perspectivele culturale ale vremii, în jurul chipului adevărat al lui Ion Creangă, în care fiecare din noi ne aflăm angajați cu tot al nostru, în jurul unuia din portretele lui Creangă, ca în jurul unui cort purtător de chivot.

Faptul că numele lui Ion Creangă răsună printre noi în atâtea feluri diferite e un semn netăgăduit că acest nume trăiește. Și faptul că răsunetul e polemic, altfel zis, că acest nume e un „nume de război“, ne apropie de răspunsul ce trebuie dat nedumeririi cu care am început aceste considerații, izvorâtă din compararea melancoliei cu care d. Petrovici constata estomparea unora din trăsăturile figurei atât de tăios de limpede conturată odinioară a lui Titu Liviu Maiorescu, cu bucuria noastră biruitoare cu care proclamăm creșterea și ramificarea chipului lui Creangă, peste moarte, ca un stejar, în mijlocul generației actuale.

Care să fie pricina acestei răsturnări de perspective, care împinge către fund figurile de prim-plan ale altor vremuri și aduce în față chipuri odinioară laterale? Care să fie cauza actualității lui Ion Creangă, față de inactualitatea relativă a lui Titu Maiorescu?

Două pricini ne explică această răsturnare:

Una subiectivă, ținând de natura memoriei în genere.

Alta obiectivă, ținând de natura particulară a chipului lui Creangă.

Să încercăm să le lămurim pe amândouă.

Mai întâi, latura subiectivă.

1 Amintirea omului despre faptele trecute nu este întâmplătoare. Din toate lucrurile care au fost, noi nu reținem niciodată imagini neutre, ci tot ce ne amintim *ne este în acelaș timp scut și bardă*, vreau să spun instrument de viață, cheie, prin care încercăm să deslușim și să dezlegăm problemele pe care ni le pune viața fără încetare. Idei de predilecție, maeștri venerați, cărți scumpe, idoli, instituții nu sunt decât dălți cu ajutorul cărora fiecare ne cioplim chipul în care am vrea să ne surprindă marea înmărmurire. Și dacă o carte sau un chip dispar din circulație de la o vreme, lucrul se petrece desigur pentru că tăișul daltei s-a tocit în vâna pietrei. Nu capriciul Zeiței

renumelui hotărăşte de nemurirea relativă pe care o conferă oamenilor slava, ci întrebarea dacă scula moştenită este sau nu este de folos.

Care e, sub acest raport, poziţia relativă a lui Maiorescu şi a lui Creangă?

Maiorescu nu a scăpat fatalităţii care apasă asupra amintirii. Din el nu a supravieţuit decât ceea ce a putut fi integrat vremilor noastre, care, bune, rele, au, mai presus de toate, această supremă calificare existenţială: *sunt!* Ce a dispărut mai întâi din Maiorescu a fost ţinuta formală, artificiul. Asupra unei generaţii de oameni crescuţi în război, reţinerea lacrimilor în durere şi extazul voit în faţa frumuseţilor naturii — de care vorbea d-l Petrovici — nu mai puteau avea priză.

Creangă, dimpotrivă, ne-a cucerit prin felul lui de a fi simplu, aşa, ca un urs, direct, neîndemânatic. Un om în faţa căruia nu ai nevoie să te sileşti să fii corect, ci numai să fii cum îţi e felul.

Pe Maiorescu nimeni nu l-a văzut în intimitate. Intimitatea i-a dat lui Creangă pe prietenii lui cei mai buni. Ce putea face o generaţie ca a noastră, cu sufletul la gură?

Dar sub raportul fondului?

Om al vremurilor lui, al culturii româneşti din perioada colegiului restrâns, om de cenaclu, Maiorescu e fără îndoială autorul unei opere pe care nimeni n-o poate tăgădui în perspectiva relativă a valorii ei istorice.

Că Junimea a recunoscut, între atâţia alţii, şi pe Creangă, pe care l-a smuls din mizerie, l-a consacrat şi i-a dat putinţa să se valorifice, sprijin fără de care ar fi rămas „geniu pustiu", e desigur un rod nemăsurat al operei de luciditate pe care a exercitat-o, în a doua jumătate a veacului trecut, această societate în mediul românesc, pentru care noi, românii, vom datora totdeauna închinare „revelatorului" care a fost Titu Maiorescu.

Sub raportul actualităţii însă figura lui Maiorescu nu a rezistat întreagă asalturilor vremii. Cum prea bine observă d-l Ion Cantacuzino, icoana lui Maiorescu a pierdut contururile ei critice şi filosofice. Şi le-a pierdut pentru că sfârşiseră prin a nu mai avea interes actual. Poziţia critică şi filosofia maioresciană au fost depăşite peste tot de rafinarea sensibilităţii şi de o problematică pe care Maiorescu n-o putea bănui. Ştim cu toţii ce repede scoate o tehnică nouă din uz instrumentele învechite. Criteriile estetice maioresciene au însoţit, în hangarul cu lucruri vechi, logica lui nominalistă şi asociaţionistă.

Nu tot aşa, ne spune d-l Cantacuzino, s-au întâmplat lucrurile cu filosofia culturii făcută de Maiorescu. Viziunea lui, în acest punct, a fost atât de pregnantă, şi poziţiile problemei statului român modern au fost aşa de clar conturate, încât au dominat toate curentele următoare, inclusiv pe cele socialiste. Astăzi încă, după ce s-a produs contra lui Maiorescu atacul lui Zeletin, cei care politiceşte nu suntem cu Zeletin aflăm încă la Maiorescu argumente nebănuite împotriva acestuia.

Aşa că din Maiorescu nu a rămas pentru noi oratorul fermecător şi olimpian, cu glas mlădios şi cu gesturi elegante de pavană, ci partea care s-a putut integra mersului mai departe al culturii româneşti, partea care, unindu-se mai târziu cu ceea ce era bun din semănătorism, ne-a dat sinteza autohtonistă ai cărei aderenţi suntem, sinteză

întemeiată pe *primatul realității românești*, dar cu ținuta intelectuală sobră, obiectivă și neromantică a Junimii. (De pildă, poziția domnilor Mehedinți și Rădulescu-Motru.) Am zice, plastic, că din Maiorescu a rămas vie partea care l-a înțeles pe Creangă[6]. (Aceasta aș vrea să se rețină. Și ea justifică digresia mea aparentă.)

Cu Creangă lucrurile s-au petrecut altfel. Afirmat la Junimea, ca și Eminescu, Creangă a aparținut Junimii, dar nu a aparținut numai Junimii. Mai exact, Creangă a reprezentat, împreună cu Eminescu, ramura junimistă care a depășit junimismul, în sensul lui de orizont strâmt de cenaclu. Creangă și Eminescu sunt cei doi junimiști a căror poziție spirituală a fecundat deopotrivă curentul cultural al semănătorismului, aproape în aceeași măsură în care a aparținut Junimii. Dar prin aceasta ei n-au trădat Junimea, ci, dimpotrivă, astăzi, când timpul și prefacerea claselor sociale ne-au îndepărtat pe noi, cei tineri, de poziția primei Junimi, ei sunt cei prin care luăm contact în actualitate — nu istoric — cu ceea ce a fost junimismul. La șaizeci de ani depărtare, prin ei, care ne stau aproape, ne apropiem cu încredere de Maiorescu, care i-a recunoscut. Se împlinește, prin aceasta, încă o fatalitate a firii, care cere ca tot ce are un sens să se fixeze nemuritor în efigie; iar tot ce e viu să treacă mai departe, în căutare de noi forme.

Dintre toți junimiștii, Creangă și cu Eminescu sunt, așadar, fără îndoială, cei mai actuali. Mai actuali chiar decât Caragiale. Și actualitatea lor vine din faptul că, în procesul de chemare la viață culturală a maselor românești, ei sunt cele mai bune îndreptare. Creangă mai ales e viu, ca pildă de românism și omenie, împotriva mahalalei invadante și împotriva înstrăinărilor de tot felul. El e o dovadă limpede că după două sute de ani de ruptură a culturii românești superioare de cultura satelor, e încă posibilă o cultură românească generală, care să atingă sufletul oricărui român, fără deosebire de clasă socială, și că, prin urmare, peste prăpastiile care despart cele două Românii[7], pot fi încă aruncate punți de la suflet la suflet.

Acesta e primul temei al actualității lui Creangă.

Lucrurile acestea trebuiau spuse răspicat, spre a lămuri poziția generației mele în dezbaterea despre actualitatea junimismului. Căci, pe când pentru contimporanii ei Junimea există în primul rând prin Maiorescu și sentimentul dominant e venerația față de el, iar Creangă și Eminescu sunt socotiți scriitori mari, mai ales pentru că au fost impuși de Maiorescu, pentru noi, dimpotrivă, dacă Junimea mai subzistă ca un fapt viu, în sufletul nostru, dacă ne mai pasionăm pentru ceva care să fi fost și al ei, este admirația pentru Creangă și Eminescu. Și dacă Titu Maiorescu mai există pentru noi, e pentru că i-a impus pe aceștia[8].

2 A doua împrejurare care explică actualitatea lui Creangă am spus că e de ordin obiectiv. Ea ține de natura lui Ion Creangă. Ea stă în caracterul lui impersonal și reprezentativ, în felul în care viața și problematica lui reproduc, până în cele mai mici detalii, problemele și necazurile majorității neamului nostru. Prin aceasta, Creangă pierde interesul biografic individual și viața lui devine instrument de sociografie simbolică. Faptul că Ion Creangă poate să pară unora „original" în cultura românească

măsoară lipsa de autenticitate a acestei culturi. Iar împrejurarea că Ion Creangă — fără Junimea — n-ar fi reușit să fie decât un ratat în așezarea modernă românească judecă această așezare și sub raportul ei românesc, și sub raportul eficacității.

Dar să strângem ceva mai de aproape afirmația noastră despre impersonalitatea figurei lui Ion Creangă.

Nu vă voi expune aici un Ion Creangă văzut prin prisma unei generații privită în întregul ei. Lucrul nu e cu putință, „generația" fiind astăzi angajată pe mai multe pozițiuni potrivnice, purtând fiecare un alt chip.

Voi încerca numai să definesc imaginea lui Ion Creangă văzută prin prisma fragmentului de generație cu care mă simt spiritualicește solidar, rămânând, bineînțeles, că alături și poate împotriva icoanei mele despre el mai există și altele, tot atât de vii, țesute din alte lumini, desprinse din alte umbre.

Eu voi apăra icoana „*transplantatului*" Ion Creangă. Icoana unui Creangă impersonal și reprezentativ, care poartă în el, după cuvântul montaigneian, „icoana stării omenești". A unui Creangă care scrie singur despre el:

„Ia, am fost și eu, în lumea asta, un boț cu ochi, o bucată de humă însuflețită din Humulești, care nici frumos până la douăzeci de ani, nici cuminte până la treizeci și nici bogat până la patruzeci de ani nu m-am făcut." (*Amintiri*, p. 53).

A unui om vecinic, a unei idei de om, dacă vreți, întrupată o vreme în Ion Creangă. Cum vedeți, un Ion Creangă semn, simbol al ideii omului românesc în gând și în faptă!

Icoana aceasta a omului de la noi cuprinde trei planuri, ca un triptic.

În stânga e chipul copilăriei, chipul *înrădăcinării*.

În mijloc e icoana suferințelor, a *dezrădăcinării*, a răstignirilor lui Creangă.

În dreapta e icoana *transfigurării* lui, a reînrădăcinării și a rodirii lui în cultură.

Cele trei planuri sunt legate de o aceeași poveste: povestea vieții „omului de la noi", smuls din pământul cu care face una, dus de vânturi în afară de mediul său firesc, și care suferă acolo cel mai mare atentat metafizic împotriva ființei: înstrăinarea.

E povestea unui om amenințat între străini să fie smintit (scos din fire), dar care, printr-un șir de întâmplări minunate, izbutește, după ani de bejenie, să prindă rădăcini într-o margine de Iași, jumătate în oraș — cu picioarele —, jumătate în câmp afară, cu privirea, în care, datorită prieteniei cu Eminescu, își reface mediul său inițial, poate rodi și izbutește cea mai mare biruință a sufletului românesc asupra lui însuși: să pătrundă în Junimea și să supună cea mai înaltă manifestare culturală a societății românești, din vremea aceea, calapoadelor culturii românești autentice de la țară, restabilind astfel comunicațiile rupte de două veacuri de evoluție divergentă (de la fanarioți), între cultura României satelor și cultura orășenească.

„Când a venit Creangă la Junimea și și-a citit el singur poveștile — zice Panu — a fost o adevărată sărbătoare". (*Amintiri*, p. 140).

Și adaugă mai departe „atunci Junimea se transforma în șezătoare" (*Ibidem*, 235).

Cuvinte în care stă întreg destinul actualei culturi românești.

Nu voi povesti aici amănuntele vieţui lui Creangă. Viaţa asta, destul de cercetată, şi totuşi prea puţin cunoscută de cei mulţi, stă totuşi la îndemâna orişicui, în cele două biografii apărute nu de mult — cea franceză, a d-lui Boutière, şi cea românească, a d-lui Predescu[1].

Eu nu vreau azi decât să comentez unele aspecte ale biografiei lui Creangă şi să luminez unele fapte care, suficient reliefate, ilustrează icoana despre Creangă pe care aş vrea s-o fixez.

Viaţa lui Creangă poate fi aşadar împărţită în trei planuri mari, în trei perioade, în strânsă legătură cu *aşezarea* lui în spaţiu.

1) Creangă, *copil în satul lui.*

2) Creangă, în *dezrădăcinare*, mai întâi pe la şcoli în alte sate, apoi la târguri, la Socola şi la Iaşi.

3) Creangă, în *bojdeucă.*

Acest fel de a împărţi viaţa lui Creangă nu e unic, dar trebuie observat că fazele vieţii lui Creangă nu sunt limpede despărţite. Cei mai mulţi biografi îi împing copilăria până la sfârşitul *Amintirilor*, adică la venirea la Socola. Mai corect ar fi poate să o împingă până în 1858, o dată cu lichidarea studiilor preoţeşti, moartea tatălui şi intrarea lui în diaconie. De asemeni, între a doua şi a treia fază a vieţii lui e un joc de vreo trei ani, mutarea în bojdeucă făcându-se, după Boutière, la 1871, după Predescu, la 1868; iar lichidarea definitivă a celei de a doua perioade făcându-se complect abia la 1873, după răspopire, eliminare din învăţământ şi despărţirea de soţie.

Din punctul nostru de vedere, al căutării *constantelor reprezentative ale vieţii lui Creangă*, deosebit de cel propriu-zis biografic, preferăm împărţirea vieţii lui în perioade semnificative, care corespund, în linii mari, celor dintâi:

1) Perioada integrării lui în sat (povestită în *Amintiri);*

2) Perioada dezintegrării din sat sau a încercării neizbutite de a-şi înjgheba o viaţă burgheză, care poate fi subîmpărţită tot în trei:

a) Faza peregrinărilor prin şcoli, la Broşteni, la Fălticeni, la Târgu-Neamţ, apoi iar la Fălticeni şi, la sfârşit, la Socola. (Şi această fază e povestită în *Amintiri).*

b) *Faza diaconiei* şi a primei ascensiuni, în care *Creangă progresează în direcţia burgheză*: e hirotonit diacon, se căsătoreşte, are un copil, intră în şcoala normală, se face profesor, scrie cărţi didactice şi face politică fracţionistă.

c) *Faza crizei* şi a *lichidării primei sale înjghebări de viaţă*, în care, succesiv, îşi pierde locuinţa, e părăsit de nevastă, răspopit, eliminat din învăţământ şi divorţează.

Astfel, pe la sfârşitul lui 1873, Creangă a lichidat toate încercările sale de înălţare socială şi, redus la cea mai neagră mizerie — mai rău decât când venise în oraş —, îşi retrage şi cei 25 de ani pe care îi depusese în cutia de chibrituri în care se ţinea capitalul societăţii de economie pe care o înfiinţare între timp (1871) cu Enăchescu şi Răceanu.

3) Ultima perioadă a vieţei lui Creangă e *perioada reintegrării*, care poate fi şi ea împărţită în două faze:

a) *Faza celei de a doua ascensiuni*, în care Creangă, instalat în sfârşit în bojdeuca din Ţicău şi debitant de tutun, îşi reface mai întâi viaţa intimă, în tovărăşia Tincăi

Vartic. Apoi, reintegrat de Maiorescu în învățământ, face cunoștință cu Eminescu (prin 1875), care îl pune să scrie și îl duce la Junimea, unde îl impune de la început. Faima lui crește. E numit de Conta membru în Consiliul permanent al instrucției, considerat în străinătate, tradus în limbi străine, decorat. O singură umbră pe tablou, spre sfârșitul acestei faze: plecarea lui Eminescu la București. Începutul însingurării, de care Creangă se apără refugiindu-se în *Amintiri*.

b) Vine, în sfârșit, *faza declinului*, coincizând cu strămutarea Junimii la București, cu însingurarea tot mai mare a lui Creangă, cu apariția boalei care în nouă ani îl va răpune, cu nebunia lui Eminescu, moartea lui Lambrior și a lui Conta.

După ce încheagă câteva noi prietenii, cu Cercul literar al lui Gruber și Artur Gorovei și, după ce mai ia parte, cu succes, pe la congresele economice și didactice, Creangă moare în ultima zi a anului 1889, în debitul de tutun trecut de la reintegrare fratelui său Zahei.

Asta e, în linii mari, viața lui Creangă.

Și acum, câteva scurte comentarii.

Coborâtor din două familii cu obârșii deosebite — una moldovenească, de muncitori de pământ, a Ciubotarilor, prin tată, și alta ardelenească, de fruntași și cărturari, a Crengilor, înrudiți prin Ciubuc Clopotariu cu mitropolitul Iacob — Creangă e reprezentativ până și în genealogie.

El îmbină cele două spițe ale neamului românesc: spița necontenit descălicătoare a oamenilor de la munte, din Ardeal, cu spița necontenit primitoare a celor de pe plaiurile de dincoace.

Aci, integrat în viața familiară și în viața colectivă a satului; integrat în cetele de copii, acele grupuri de vârstă prin care se face, la sat, tot atâta ca prin familii, omogenizarea sufletului omenesc, Creangă se înfige în această viață ca o mlădiță de stejar, atât de trainic, încât nici o încercare nu va izbuti de acum să-l mai clatine.

Dacă cultura e, după spusa lui Paul Valéry, „ceea ce rămâne unui om, după ce a uitat totul“, Ion Creangă a fost un om cult, care a avut cu prisosință cei șapte ani de acasă (care nu se înlocuiesc) la temelia culturii. Integrarea lui în mediul satului e atât de organică, încât perspectiva ruperii lui din viața de sat îi va smulge, mai târziu, la douăzeci și doi de ani, lacrimi din ochi, și îl va împinge spre gândul călugăriei. Mai bine să lase tot, decât să se despartă de ceea ce îi era drag.

Icoana aceasta a baștinei, a locului natal, a oamenilor și a petrecerilor din sat îl va urmări pe Creangă toată viața.

În sat, acasă, va fugi când îl va bate Popa Duhu din senin; în sat se va refugia când, dat la școala lui Baloș din Broșteni, „cartea se va prinde ori nu de el“, dar îl va năpădi râia de la caprele Irinucăi. Și tot în condițiile vieții de la sat se va adăposti mai târziu, în bojdeucă, atunci când viața i se va arăta potrivnică. Pe drumurile Ciricului, Aroneanului sau Socolei va retrăi apoi mintal, cu Eminescu, viața de la țară, pe care va încerca s-o toarne în basme. Și când cadrul basmelor i se va părea strâmt ca să evoce satul, Creangă va purcede, în *Amintiri*, la directa lui evocare.

Un orășean poate pricepe cu greu o astfel de închegare sufletească.

Viața individului e mult mai organic integrată în viața colectivității la sat ca în oraș. Acolo nu există o deosebire hotărâtă între viața publică și viața privată, ca la noi. Originar alcătuită din rude și vecini, trăind o aceeași comunitate de soartă, a unui om cu aceleași nevoi, muncind în același fel cu ceilalți — satul alcătuiește încă, pentru individ, o adevărată familie spirituală. Omul nu e un „străin" pentru nimeni. Fiecare îi știe pe toți pe nume, îi știe ce gândesc, ce au, ce fac. Fiecare e oglindit de toți ceilalți și e înstrunit de ei. Când o ia razna, pilda celorlalți îl trage înapoi pe făgaș; când întârzie, rândul celorlalți îi arată că trebuie să se grăbească. Omul nu e niciodată însingurat în viața de la țară, ci totdeauna sprijinit de reprezentări colective, de semne, de înțelesuri. El nu trăiește într-o societate de finalități intermediare, de mijloace distincte și interdependente, ci într-o comunitate de gânduri, de simțiri și de dorințe.

Câtă unitate spirituală e în această viață și câtă unitate organică de stil, nu pot pricepe orășenii!

În acest mediu a crescut Ion Creangă și a primit de la el pecetia neștearsă a tradiției pe care a reprezentat-o toată viața. S-a ridicat în cultura de la sat și cu ea a crescut; și ea a crescut cu el, așa cum crescuse literele săpate într-un copac care îmbătrânește.

Între cele două spițe ale neamului său se țese, începând din al doilea an, un conflict cu privire la destinul lui Ion Creangă.

Mumă-sa, răspunzând îndemnului firesc al rurarului către o viață mai bună, sau îndemnului cărturăresc al Crengilor, își vrea cu orice preț feciorul popă. Tată-său îl vrea, dimpotrivă, „om de treabă și gospodar în Humulești".

Conflictul acesta — pe care Creangă ni l-a povestit în *Amintiri* — e și el adânc reprezentativ atât pentru năzuința de mai bine a celor patru milioane de familii țărănești ale acestei țări, cât și pentru problema esențială a culturii românești: generarea elitelor sociale.

Fapt semnificativ — observat de d-l Predescu —, izbânda în acest conflict e, ca totdeauna, de partea ardelenească.

Creangă e dezrădăcinat, trimis la carte și — printr-o stranie recunoaștere a lucrurilor — va rămâne în cultură cu numele ramurei ardelenești, al mamei sale.

Cine a urmărit problemele sociale românești în legătură cu geneza și structura vieții noastre orășenești și și-a dat seama de problematica esențială a neamului nostru din a doua jumătate a veacului al XIX-lea nu poate să nu observe că necazurile cărturăriei lui Ion Creangă stau în miezul problemei civilizației românești și că, și prin aceasta, viața lui Creangă rămâne un semn pentru oricine.

Perioada vieței lui Creangă, care se scurge între plecarea lui de acasă și mutarea în bojdeucă, este pentru el o adevărată vreme de încercare și de chin. Amenințat să fie înghițit de oraș, scos din fire, trivializat și banalizat — după cum se poate urmări din evoluția stilului său epistolar sau din petiții —, Creangă izbutește să scape numai dat tava și încercat în toate sentimentele lui umane, de dragoste, de demnitate și de omenie.

Diaconit fără tragere de inimă, însurat de alții, nehotărât în calea pe care o va alege, oscilând când înspre preoție, când înspre profesorat, rătăcitor de la o biserică la alta în căutare de locuință și dat afară din casă de îndată ce se statornicește undeva, Creangă nu reușește să înfiripeze nimic în această perioadă, decât poate contactul cu Maiorescu la Școala normală „Vasile Lupu", care îi va prinde bine.

Printr-o minune însă această viață, care nu e făcută pentru el, se destramă și, una după alta, Creangă se eliberează de toate servituțile vieții burgheze: pierde soția, pierde diaconia, ba pierde și dăscălia, e izgonit de la Golia, își cheltuiește și ultimii bani. În sfârșit, Creangă se mută în bojdeuca din Țicău, unde abia izbutește iar să-și înfiripe o viață nouă.

Biografii lui Creangă au observat încă de multă vreme locul mare pe care-l ocupă, în a doua parte a vieții lui, schimbările de locuință.

Mai întâi, mutările de la o școală la alta, care îi împiedică continuitatea studiilor; apoi, ajuns diacon, strămutatul de la biserica Patruzeci de Sfinți, unde slujea cu socrul, din casa „unde îl răzbea ploaia și îl orbeau fumul și femeia", la Bărboiul, unde nădăjduiește o locuință mai bună; apoi, dezamăgit în așteptarea de a găsi locuință, iar la Patruzeci de Sfinți și, apoi, ajuns învățător, la Trei Ierarhi, iar la Bărboiul, unde primește să slujească fără leafă, numai să aibă casă. Dat afară de cântăreții bisericei, se mută la Sf. Pantelimon și de aci la Golia.

Dar nici unul din biografii lui nu a scos îndeajuns în relief rolul pe care această neputință de a se statornici undeva îl joacă în viața lui Creangă.

Pentru că nu mai are casă de la Sf. Dumitru 1865, îl părăsește nevasta în 1866 și fuge cu altul. Pentru că îi vor casa în care stă, are Creangă conflicte cu superiorii săi ecleziastici. Pentru casă își dezorganizează existența.

Rolul acesta dezagregant al lipsei de locuință stabilă e dublu:

Lipsa de locuință stânjenește opera lui de creație intelectuală.

Lipsa de locuință îl pune în conflict cu rudele: socrul și nevasta; cu rivalii: care — indiferent de sentimentele ce îi poartă — îl scot ca să-i ia locul.

Lipsa de casă și politica.

Acesta este al doilea factor de dezagregare a vieții lui Ion Creangă. Politica, aceea care trivializează totul, care pune ură și zâzanie în locul omeniei, care schimbă firea contemplativă a românului, biruitoare prin răbdare și pasivitate, într-o fire străină, neliniștită, răzvrătită și grotescă.

A avut mare noroc Creangă că, în acest mediu, a dat peste Junimea și peste orizontul curat și lucid de dincolo de politică. Prin acest aer curat s-a putut mântui, a putut lua conștiința [sic] de sine, a putut privi limpede în trecutul lui și îndigui apele tulburate ale înstrăinării. Prin el, Creangă a putut mai ales vădi și altora puterea care i-a ajutat să biruie, să dureze: icoana, amintirea lucrurilor dintâi, satul, copilăria.

De un ajutor covârșitor i-a fost, în privința aceasta, Eminescu.

Eminescu i-a ținut lui Creangă loc de sat! În ochii lui a revăzut icoana copilăriei, poate pentru că poeții păstrează întotdeauna în privire ceva din sufletul copiilor. Și când Eminescu a plecat la București, chemat ca redactor la „Timpul", Creangă, lipsit

de orice sprijin, ajunge cu totul însingurat. Singurătatea care-l cuprinde pe Creangă în aceste clipe, singurătatea care, după unii, îl împinge să-și scrie și *Amintirile*, se vădește în scrisoarea pe care i-o scrie lui Eminescu de Crăciunul anului 1877:

„Bădie Mihai,

Ce-i cu Bucureștiul, de ai uitat cu totul Ieșul nostru cel oropsit și plin de jidani?

De Crăciun te aștept să vii.

Tinca a pregătit de toate și mai ales sarmalele cari ție îți plăceau foarte mult... La Ieși ninge frumos de ast-noapte, încât s-a făcut drum de sanie.

Ciricul e parcă mai frumos acum.

Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sunt străin." (Călinescu, *op. cit.*, p. 335)

Aproape zece ani mai târziu — când ochii lui Eminescu s-au tulburat ca apele Ozanei primăvara și după ce Conta și Lambrior s-au dus —, un nou sentiment de singurătate copleșește pe Ion Creangă.

Acum, el nu mai are cui scrie. I se pare că e îngropat de viu. Se sucește, ce se sucește și, în sfârșit, scrie... lui Maiorescu.

Începutul scrisoarei e prins tot de încercarea de a-și scuza pasul insolit. De multe ori șovăie între „Dumneata" și „Dumneavoastră". E o scrisoare în care Creangă n-are să-i spună nimic, decât să-i afirme că există și să-i aducă aminte. Să-i comunice, și lui, gândul singurătății care-l bântuie.

[19 septembrie 1887]

Respectabile și mult iubite d-le Maiorescu,

Dacă n-ai râs de mult de vreo prostie a vreunui idiot, de care numai în răposata Junime de la Iași se putea râde mai cu haz, poftim, vă rog, de-ți râde cu hohot de una acum. Dar, vă rog! multe prostii și în vreo două, trei rânduri în viața mea, de când am avut norocirea a vă cunoaște, chiar grosolănii am îndrăznit a spune către d-voastră, nu însă din răutate, ci din prostie; m-a luat gura pe dinainte.

Căci d-ta nu se poate să nu înțelegi inima mea. Iertați-mă, vă rog, de toate și dați-mi voie să vă spun și acuma una.

În bojdeuca unde locuiesc eu, dorm afară și pe vremea asta, în 18 spre 19 septemvrie. [...] Răposatul Conta și Lambrior știau căsuța mea. Pompiliu, d-l Nica și mai ales bietul Eminescu, de asemenea. În sfârșit, vinerea trecută în 18 spre 19 m-am culcat iarăși afară după obicei și pe la câte oare voi fi adormit nu știu, da' știu că am adormit gândindu-mă cu jale mare la societatea Junimea și ce mai este ea acum! la bietul Eminescu și ce mai este el acum! La Gheorghe Scheleti, Lambrior și Conta și unde sunt ei acum..." (Predescu, vol. I, p. 173).

Puține scrisori au accentul omenesc al acesteia și mobilul ei e departe de a putea fi redus la o simplă cerere de sprijin.

Creangă mai reușește să lege prietenie, în ultimul an al vieții sale, cu Cercul literar al lui Gruber, unde cunoaște, printre alții, pe N. Beldiceanu și pe d-l Gorovei. Dar el simte că nu mai are prea mult de trăit. „De acum — le spune el în graiul lui enigmatic și șăgalnic — nu mai e mult până departe."

Și, într-o zi, se desparte de ei cu vorbele: „Cu bine și cu sănătate și de acum într-o mie de ani bejenie".

Câtăva vreme mai târziu, în ultima zi a anului 1889, Creangă cade răpus de un atac de apoplexie în debitul fratelui său Zahei.

Reprezentativ în naștere și obârșii, reprezentativ în copilărie și în bucurii, Creangă e reprezentativ și în durere, în încercări și în biruințe. În Creangă fiecare român se recunoaște ca atare, cu tot ce are mai de preț al lui. În Creangă fiecare se simte crescut om întreg, la statul ființei lui adevărate.

Vorbirea lui e graiul pe care simți c-ar trebui să-l vorbești, simțirea lui e simțirea cea dintâi care te cuprinde, înainte de a te potrivi lăuntric altor calapoade sufletești. Liniștea lui, echilibrul lui intern, seninătatea în rezistența împotriva încercărilor, gluma sunt însușirile românului din balade și povești. Prin Creangă românul intră în universalitate.

În sfârșit, Creangă e reprezentativ și-n moarte. În „marea moarte potrivită vieții fiecui", de care vorbea Rilke, Ion Creangă se afundă, după propriile lui cuvinte, ca într-un mare drum printre străini, în așteptarea judecății. A judecății care singură va face omului dreptate și împotriva mitropolitului Calinic, care l-a răspopit, după ce Creangă îi scăpase viața, și a ministrului Tell („Dumnezeu să-l ierte"), care l-a scos din învățământ...

Și iată că, drept prefigurare a acestei judecăți, slava vine să răspundă așteptărilor lui Creangă.

Și astfel, pe când trupul lui Ion Creangă se desface în țărână, chipul lui reînvie printre noi în multiple exemplare, în care, recunoscându-l, noi, cei vii, ne descoperim unii pe alții. Ajuns simbol, îl întâlnești pe drumurile Nerejului vrâncean, în chipul popii Mihail; pe dealurile Cornovei basarabene, graiul lui se aude în cuvintele de șagă ale părintelui Zamă; pe plaiurile Câmpulungului moldovenesc, iscodirile minții lui renasc în vorbele primarului Frîncu. Și cunoașterea lui Creangă crește și se altoiește mereu, în măsura în care crește cunoașterea de noi înșine, ca oameni.

A fost un om de pe la noi.

Un om.

Și pentru că a fost un *om*, în vremile acestea de măscări, slăvit îi va rămâne numele și neamul, în neamul neamului, cât va fi neam românesc.

CARTE PENTRU „ISABEL“

I

Din țara de la Miazănoapte,
către tine, la Jaypur

Doctore,

Mi-ai cerut, ți-aduci aminte, odinioară, o „prefață“ la *Itinerariul* tău *spiritual*, pe care prietenul tău de atunci, Nichifor Crainic, voia să-l publice cu orice preț, în „Cartea vremii“, colecție de a cărei apariție se-ngrijea pe vremea aceea.

Itinerariul tău avusese mult succes, publicat în foileton de o gazetă. *Itinerariul* tău era un fel de revizuire de valori, un fel de scară, pe care o înfățișai, din treaptă în treaptă, o depășire care, pornind de la datele imediate ale experienței unui intelectual din generațiunea ta, părea că se sfârșea sus, la Dumnezeu, față de îngeri. Scara ta se sfârșea sus, la Dumnezeu, și de aceea toți cei chemați aicea pe pământ, ca să-l slujească în chip văzut, te-au socotit „de-al lor“ și au încercat să te câștige.

Eu n-aveam nume literar pe vremea aceea, tot așa cum n-am nici astăzi. Tu știi prea bine că scriu rar și numai când n-am încotro, când nu pot altfel. (De pildă, de când ai plecat, nu ți-am scris până astăzi, niciodată. Sau poate, mai exact, ți-am scris; dar nesocotind scrisul meu indispensabil, odată ce mi-am așternut aleanul, am închis scrisorile în sertar.)

Mai mult decât atât, spre deosebire de aceia care s-au grăbit să te înroleze „șampion al ortodoxiei“ pentru a zecea treaptă din *Itinerar*, eu te-am făcut atent asupra ușurinței cu care triumfai asupra câtorva dificultăți în acest punct, și mai ales asupra temerilor mele, confirmate de atunci în propria-mi ființă, că trecerea la Dumnezeu, de jos în sus, fără aceea ce numeam trăirea întruchipării, adică a darului lui Dumnezeu care se coboară asupră-ne, nu-i cu putință, și că, prin urmare, între treapta a noua și a zecea a *Itinerariului* tău e o prăpastie, un hiatus de netrecut prin puterile voinței. Mi-ai mărturisit atunci că în adâncul sufletului tău nu făcusei „experiența“ întrupării, și că erai un mag, adică un suflet ispitit de puterile voinței, de setea de a te îndumnezei prin tine însuți. Ai scris atunci un *Thèos eghènon*[1] și apoi o *Apologie a virilității*[2], pe care, în virtutea aceleiași confuzii care au făcut să treacă „complectitudinismul“ celor de la „Crinul alb“ drept manifest creștin, „Gândirea“ ți le-a publicat aproape ca „dovezi“ de convertire, cu toate că în ele ascundeau același rod al experienței magice,

pe care ai conturat-o apoi așa de clar, în ultimul tău studiu scris în drum spre Indii, și pe care numai câțiva îl cunosc, privitor la *Faptul magic*.

Dacă totuși mi-ai cerut să-ți scriu o prefață pe care nimenea dintre cei cu nume cunoscut nu ți-ar fi refuzat-o, este desigur pentru că ți s-a părut că întâlnirea noastră pe treapta a noua a *Itinerariului*, între Luther și Ignațiu de Loyola, crea între noi anume legături de problematică, mai trainice poate, în orice caz mai autentice, decât acele care te legau de acei cu care „ocazional" te întâlniseși în soluții.

Prefața nu ți-am dat-o, este drept, fiindcă n-a mai fost vorba, după ce ai plecat, de publicarea cărții tale. În schimb, îți scriu astăzi scrisoarea asta, în chip public, pentru că cel din urmă număr din „Gândirea" vine să-mi dea dreptate, rupând vălul de confuzie care se crease între ideologia propriu-zisă a „Gândirii" și ideologia „noii generații", a cărei existență ai dat-o în vileagul celor mulți, în lupta dreaptă cu cei mai mulți din „idolii" vechii generații. Cele două însemnări din „Gândirea" care te privesc, și care cuprind în esență imputări „literare" și „morale" pentru că [ai scris pe *Isabel*, mi-arată că] aveam dreptate să spun că între „gândiriști" și „generațiunea noastră" poate fi uneori identitate de poziție spirituală, identitate de concluzii și păreri, dar că motivele acestor păreri și mai ales problematica prin care am ajuns la ele se deosebesc fundamental de la unii la alții. Neînțelegerea problematicii din *Isabel* e așa de radicală, atât pentru Nichifor Crainic[3], cât și pentru criticul[4] care-ți consacră cinci coloane [și] jumătate din revistă, încât cel dintâi poate să scrie despre cartea ta: „O carte scabroasă, de eclipsă morală. Atâtea însușiri excelente cu care e înzestrat Mircea Eliade, îngropate în pământ, pentru a expune vederii cu orice preț «corola hermafrodită» (Maritain) a „vieților elegante"; iar cel din urmă să îți rezume romanul ca pe un roman de anecdote „spre a informa pe curioșii care n-au cetit cartea și spre a ajuta pe cei care s-ar aventura să colinde paginile lui *Isabel și apele diavolului*", trecând alături asupra semnifiației detaliului, care dă sens întregului roman: visul, despre care scrie că: „Plutirea e incertă, pe alocuri nava înțelegerii dă de podmolul clisos care o încurcă..."; „Se ivesc dificultăți și, dacă atenția nu e deplin încordată, pierzi bruma de interes incipient și ancorezi direct în obscuritate".

Și totuși, închipuiește-ți, Doctore, că criticul nu e câtuși de puțin prost! El a priceput foarte bine că e vorba de un roman „autobiografic", cu toată dezmințirea pe care o daseși în prefața specială scrisă către prietenii tăi. El și-a mai dat seama apoi, neîndoios, că India e numai „un pretext de exotism" pentru roman, că nu e vorba prin urmare-n el „nici de India englezilor", nici de a „băștinașilor", și că decorul „mai mult dat prin aluzii, decât amănunțit și colorat", cu toate „mențiionările toponimice, aluziile, presărarea dialogului cu fraze englezești" constituie „numai un simulacru de decor indian".

Mai mult decât atât, criticul a priceput că „acțiunea" (anecdota) nu are nici o importanță; că e „banală, fără interes" și că nu are nici o legătură aparentă cu (decorul în) care se desfășoară, nefiind „obligatoriu să se petreacă numaidecât acolo", putând „să o plasezi oriunde".

A priceput, în sfârșit, și lucrul care i-ar fi putut da cheia naturii romanului, și anume: că singurul personaj real e Doctorul, pentru că scrie: „în *Isabel* nu întâlnim deci nici India, nici pe englezi. E India cu și fără englezi. Exhibiții de manechine cu îmbrăcăminte și etichete deosebite; în fond însă, autorul, multiplicat în mai multe fețe“.

Și totuși, acest critic n-a priceput. Dovada e că nu reține din cadru personagii, acțiune, decât *detaliul, anecdota*. Astfel, notează că „Miss Lucy e o vieneză avută“. (Eu uitasem.) Și povestește, precum ți-am spus, acțiunea, plat, numai în lumea întâmplărilor văzute, deși recunoscuse singur că întâmplările n-au nici o importanță ele însele, trecând alături, duios de neînțelegător, asemeni unui somnambul pe o streașină, alături de prăpăstii a căror existență o ignoră pur și simplu, cum e, de pildă, faptul *esențial*, și care i-ar fi putut da cheia dezlegării sensului romanului întreg, anume că povestea începe în realitate, se continuă de la un anume capitol înainte în vis, pentru ca apoi să urmeze iarăși în realitate, fără ca totuși planul inițial al romanului să se schimbe, și fără ca cetitorul măcar să-și dea seama de aceasta.

Să te mai miri atuncea, Doctore, că criticul găsește țesătura ta de simboluri în ordine de vis un roman „fără ordine și fără idee simbolică“, chiar atunci când simpla confruntare a titlurilor cu contextul îi mărturisește contrariul? Sau să te revolți când te acuză că ai eliminat planurile spirituale ale romanului de idei, care „pune și dezbate teze“, „înlesnind numai o searbădă polilogie fără cap și fără sfârșit“?, atunci când *Isabel* nu e decât un „semn“ pentru o „idee“?

Nu. În fața acestei ne-nțelegeri îți rămâne să te-nchini înaintea neputinței fiecăruia de a depăși propriul său plan de perspectivă, sau, cum ai mai făcut și altă dată, să ataci în față, clar, pe adversar, opunând „sensul esențial al acțiunii“, celui care ți-a reproșat că romanul tău nu este „epic“, și „sensul magic, adevărat, al metafizicei“, celui care-o confundă cu „pornografia“.

II

Doctore,

Tipograful mi-a făcut joia trecută o greșeală. A sărit peste rândul al patrulea din ultima coloană a paginii dintâi, și fraza mea a rămas fără-nțeles. Pentru că fiecare înțeles greșit mă doare ca un cui înfipt în țeastă, și pentru că nu am altcum să te vestesc, îți redau fraza ciuntită, așa cum ar fi trebuit să o cetești. Scrisesem: „Cele două însemnări din „Gândirea“ care te privesc, și care cuprind în esență imputări «literare» și «morale» pentru că *ai scris pe* Isabel, *mi-arată că* aveam dreptate să spun că între «gândiriști» și «generațiunea noastră» poate fi uneori identitate de poziție spirituală, identitate de concluzii și păreri; dar că motivele acestor păreri, și mai ales problematica prin care am ajuns la ele, se deosebesc fundamental de la unii la alții“[5]. Tipograful a sărit cuvintele subliniate și fraza a rămas fără-nțeles.

Așadar, *Isabel*.

Aci, în neputința de a prețui exact pe *Isabel*, ci nu faptul că eu aș fi avut sau nu cândva dreptate, văd semnul neînțelegerii celor două generații.

Căci ce e *Isabel* și ce se cade să gândim despre „imputările literare și morale" care ți se fac fiindcă l-ai scris? Încep astăzi cu imputările „literare". Voi sfârși ocupându-mă de cele „morale", altă dată.

Imputările literare care ți se fac se pot rezuma în două critici: 1) romanul nu e *verosimil* și 2) romanul nu e *epic*.

1) Că romanul nu este *verosimil*, poate să însemne mai multe lucruri. Întâi, că romanul tău nu e trăit cu adevărat, apoi, că personagiile nu sunt vii, nu au o existență personală, obiectivă și de sine stătătoare. Actele lor nu-și află motivarea în dinamismul propriei voințe, ci în voința autorului, care le este exterioară. Când criticul de care mă ocup scrie despre concluzie că „motivul... nu corespunde veracității psihologice", vorbind de Doctor, pare să insinueze amândouă aceste sensuri. Din sensul general al criticei ce întreprinde, se vede însă că neverosimilitatea se referă mai mult la „personagiile" cărții. Și de ce nu? Pentru că i se pare criticului neverosimil faptul că eroul se compromite în acțiuni nesăbuite, numai pentru că e „îndemoniat de fapta cunoașterii". Și-n loc să se căsătorească din iubire pământească, așa cum fac de obicei eroii de romane, nu se căsătorește decât după ce are proba trădării pământești a eroinei. Bizar, nu?

E adevărat că criticul îți face puțină dreptate. El recunoaște că romanul tău e un roman confesiune. Consimte, parcă, să admită c-ar fi vorba de ceva trăit. Îți reproșează chiar c-ai trecut în roman fapte trăite fără de „selecțiune" literară.

E drept că *Isabel* nu e o carte scrisă la temperatura ordinară. O carte fără echilibru interior, al cărei suflu țâșnește dintre rânduri către cetitor, ca o tentativă de agresiune. Dar ce-ai scris până acuma, Doctore, în genul „căldicel", care să-ți lase cetitorul în apele lui de mai înainte? Eu nu știu. De fapt, criticii au dreptate să se teamă. Cuprinde cartea ta farmecul primejdios al unor zări nu tocmai bine deslușite omului de mijloc. Și tocmai asta pare să înțeleagă criticul tău prin „roman". Și e drept că, cetind pe *Isabel*, cine nu are nimic în el, se poate arde încercând să treacă peste propriile limite. Dar nu se întâmplă oare același lucru cu multe alte cărți de căpătâi, cu Gide, cu Nietzsche sau cu Dostoievski? Și *neautenticitatea* — adică nepotrivirea dintre ceea ce se petrece cu eroii din roman și motivele obicinuite de purtare ale „burghezului" mediocru de oriunde — nu a fost oare ridicată ca o vină, împotriva oricărui scriitor care a încercat să rupă vălul care acoperă ansamblul de conveniențe și ambiții, de măsluiri și de tăceri, pe care o privire mioapă le consideră a fi substratul moral etern al religiozității? Cetind [pe] criticul tău, îmi pare că am înainte-mi un răsunet palid al replicei altfel viguroase a lui Henri Massis contra la Gide[6]. Ei bine, crede-mă, lucrul acesta nu mai prinde asupră-mi. Poate să prindă asupra câtorva zeloși „didacticuli" care se-ntreabă astăzi pentru întâia oară despre lucrurile acestea. Dar pentru ceea ce știu cu Nietzsche, că „dragostea e dincolo de bine și de rău" și că, orice ar zice moraliștii de ocazie sau de catedră, între binele moral și mediocru necesar

societății, și Dumnezeul absolut pe care nici o noțiune nu-l măsoară, nici Binele, nici Adevărul, nici Frumosul scrise cu literă mare, e o prăpastie de netrecut (Șestov), cu alte cuvinte, pentru toți care știu că nu se poate ajunge sus la Dumnezeu decât prin „aventură“, o aventură al cărei risc e propria ființă a celui ce se dorește îndumnezeit, asemenea măsuri și indicații despre „neverosimilitate“ nu mai prind. Și *Isabel*, cum titlul îl arată, nu e un roman de moravuri, ci un roman teologic.

Isabel, spune un prieten anonim care îmi scrie, nu-i o carte: „e ceva rupt din noi“... și de aceea farmecă și tulbură pe cetitor, insinuându-i zări pe care fiecare le ascunde în propriile lui adâncuri. Nu. Nu sunt ale tale apele lui *Isabel*. Sunt ale noastre! Și nu ne trebuie ipocrizia „oamenilor cu principii“ ca să le recunoaștem fiecare așa cum le-ntâlnim cu toți în experiența curentă a vieții sufletelor noastre. De ce să ne ascundem după deget atunci când simțim că ni s-a pus mâna pe rană, când ne simțim descoperiți și arătați cu degetul din cuget, goi, așa cum suntem? Să nu simulăm că nu ne e rușine fiindcă suntem goi, cum fac aceia care simulează sfinții! Căci păcatul este mare. Mai bine să ne recunoaștem precum suntem în firea noastră, rușinați și goi. Asta nu înseamnează, în nici un caz, o „abdicare“. Abdică cel care renunță să se *voiască* „altfel“. Dar nu abdică cel care se vede așa cum e.

Atât, despre „autenticitatea“ vieții din care e țesut romanul *Isabel*.

2) Cât despre faptul că romanul nu e *epic*, lucrurile-mi par să stea cam astfel. Am spus odată despre *Isabel*, între prieteni, argumentând contra acelora care vedeau în el un roman liric, că este *„un roman de aventuri“*, deci roman epic. Dar am adăugat: „roman de aventuri *spirituale*“. Prin aceasta, eu cred că am făcut cele două precizii necesare pentru a situa romanul tău în „genul epic“ printre romanele acele din [sic] a căror familie aparține.

Am spus că *Isabel* e un roman de aventuri, un roman epic, care cuprinde o conexiune de întâmplări cu tâlc, interesante, cu „introducere, intrigă, peripeții, nod, culminație, deznodământ“ și celelalte, conexiune de întâmplări care presupun „conflict“ și „dramă“. Dar am adăugat: e un roman de „aventuri spirituale“, pentru că planul pe care se petrec aceste întâmplări nu este planul faptului concret, planul actualului, de amănunt și de culoare, ci planul celălalt, glacial, transparent, al spiritului.

Editorul a voit să fie „șmecher“ și împăciuitor, a acceptat cu totul definiția, dar a adăugat îndată, „pentru cetitorul pe care zările metafizice îl sperie“; încă, romanul își păstrează interesul imanent, terestru, de roman, de „aventură pur și simplu“. Este adevărat că *Isabel* este o carte plină de farmec, o carte care farmecă și pe cei care nu îi pricep „sensul“. Trebuie să ai „a priori“ niscaiva motive ca să te „refuzi“ acestei atmosfere, pentru ca romanul să-ți apară „sec“, lipsit de farmec... Cred totuși că editorul nu are dreptate. Cetitorul lui *Isabel* nu poate rămâne în planul întâmplărilor mărunte. Îl opresc de la aceasta titlurile, la fiecare schimbare de capitol, și în anume locuri, adevărate bariere puse în text — cum ar fi „nedumerirea după victorie“, de pildă —, întocmai ca niște mari garduri care trebuiesc sărite, ca să pătrunzi în țarcul intim al acțiunii ulterioare.

Care este „subiectul“ romanului din *Isabel?* Este oare povestea unui tânăr prezumțios ce-și zice Doctor, care-a plecat spre Indii într-o zi, ca să aibă despre ce să scrie, și care a întâlnit pe drum o „nemțoaică“ de care s-a îndrăgostit, dar care l-a disprețuit pentru că el călătorea în clasa a III-a? Sau e povestea Doctorului care, o dată ajuns în Indii, s-a încurcat cu o englezoaică, și care a fugit când a fost pus în situația s-o ia în căsătorie, pentru ca apoi să se încurce cu o alta cu același nume: „Isabel“, pe al cărei frate să-l seducă, și pe care să o seducă, de asemeni, refuzând totuși s-o ia în căsătorie, pentru că se simte iar atras de „nemțoaica“ de la început, mai pricepută și mai matură în iubire? Este romanul în care „Isabel“ cea refuzată se dă altuia, „de necaz“, și-n care Doctorul, dezgustat de o scenă de beție stupefiantă a „nemțoaicei“, se hotărăște să ia în căsătorie, în sfârșit, pe Isabel, ca să afle de ce s-a dat altuia, și încântat, în sfârșit, aflând că Isabel s-a dat altuia fiindcă-l iubește, speră că astfel va putea supraviețui în copilul soției lui cu altul? Cam cu atât rămâne cetitorul prost din *Isabel*.

Nu. Nu acesta e subiectul romanului *Isabel și apele diavolului*, scris în românește de tine, Mirceo Eliade [sic].

III

Doctore,

Eroarea care-o face cel care afirmă că anecdota e subiectul romanului tău *Isabel* se poate asemăna aceleia pe care-ai face-o cercetând frumusețea statuilor grecești cu microscopul. Dacă acesta este *Isabel*, de ce atunci celălalt titlu *Apele diavolului*, și nu *Romanul celor două Isabele?* De ce capitolul de la-nceput: „Tinerețe fără bătrânețe“... ?[7] De ce capitolul al doilea: „Unul dintre zece mii“? De ce al cincilea; „Oglinda cu păcate“? Și de ce în el: „Nedumerirea după victorie“? De ce: „Parabola fiului rătăcitor“? în al șaselea capitol? De ce în al optulea: „Visul unei nopți de vară“? De ce în al nouălea: „Îți dăruiește cineva o lampă“? De ce în al zecelea: „Zâna și încătușatul“? De ce: „Soldatul 11 871“, în cel următor? Și de ce: „Viața fără de moarte“... de la urmă? Atâtea taine pentru cetitorul anecdotic, atâtea încrucișări și îngânări de „sensuri posibile“ pentru roman, lăsate-n urma lui nedezlegate, nu pot să nu iște în mintea cetitorului celui mai tâmp măcar o presimțire a ceva de neînțeles prin anecdotă. Trebuie să fii somnambul care să treci alături de prăpăstii fără ca să le presimți ivirea.

Mărturisesc că nu am priceput în chip definitiv întreaga țesătură de simboluri în care se ascunde înțelesul adevărat din *Isabel*, ci încă astăzi mai șovăiesc între mai multe înțelesuri ale *„Celuilalt“* dintr-însul... N-am ce să fac. Așa sunt simbolurile: irelevante. Nu se dezvăluie decât acelui care a „deprins“ bine „alegoria“. Dar ceea ce am priceput în chip neîndoielnic este că *pe acest plan, al simbolurilor, stă înțelesul esențial al acțiunii din romanul* Isabel. Lucrul acesta mi s-a impus de la primul cuvânt, și de la primul rând am deslușit că toată acțiunea romanului tău e un „joc de înțelesuri“, un conflict între diversele atitudini posibile în fața aparenței.

Întâmplările din romanul *Isabel* nu sunt deci fapte din lumea concretă, ci „atitudini spirituale" ale eroului central: Doctorul. Cadrul, personagiile și întâmplările nu există decât ca „pretexte" pentru „luarea de atitudini", ele nu există în roman decât în măsura în care deschid drum „posibilităților", în care nasc virtualități de atitudini. Ele sunt puncte de plecare pentru interiorizare, semne pentru deslușirea înțelesurilor.

E de la sine înțeles că pe un asemenea plan nu mai există deosebire între *vis* și *veghe. O atitudine spirituală valorează ca atare, chiar dacă a fost luată față de întâmplări din vis*, tot așa cum valorează dacă e luată față de obiecte ideale. Dragostea, ura sau nădejdea rămân ceea ce sunt, chiar dacă au fost iscate de nălucirea unui vis. Și coordonarea existenței proprii, față de marea existență, rămâne coordonare, chiar dacă „marea existență" nu mai are priză distincția aristotelică dintre „actualitate" și „virtualitate", planul spiritualului depășind deopotrivă și împreunând existența ca fapt și existența ca posibilitate. Existența spirituală unește prin natura ei, „ontologic", existența cu esența. Orișice *„e într-un anume fel"*, *„este"* și *„pur și simplu"* spiritualicește.

Dreptate ai tu, prin urmare Doctore, să ne așezi capitolul al șaptelea, ca un avertisment privitor la planul în care se dezbate adevărata acțiune, introducându-ne de-a dreptul în vis, fără ca nici un semn din exteriorul acțiunii să se schimbe.

E oare aceasta suficient ca să conchidem că romanul nu e epic? Atârnă de sensul pe care-l acordăm cuvântului „acțiune". Cădem cu tot Apusul în mreaja aristotelicei distincții, afirmând că existența nu e completă decât în actual, în act, în acțiune? Credem, cu alte cuvinte, că săvârșirea unui lucru în concret e o împlinire și că existența ca „prezență" e un plus față de existența ca „esență"? Atunci, nu există o epică a spiritualității. Epicul e legat de concret, de individualizare. Dar, implicit, negăm și posibilitatea existenței unei drame cosmice. Căci spiritul e atunci implicit, negăm și posibilitatea existenței unei drame cosmice. Căci spiritul e atunci ordine desăvârșită, nemișcare, vecinicie. Jacques Maritain ne iese înainte, purtând în brațe darul său de feciorie: *Summa* Sfântului său Toma din Aquino! Refuzăm, dimpotrivă, să ne lăsăm seduși de ispitele distincțiunii? Considerăm că virtualul reprezintă un *plus* de existență față de actual? Că așa-numita „împlinire" e, de fapt, o „scădere a ființei" prin coborârea ei în timp? Rămânem, cu alte cuvinte, credincioși adevărați ai Răsăritului, pentru care Spiritul este, în primul rând, virtualitate infinită, libertate desăvârșită, viață? Atunci, poate să existe și o „epică pur spirituală" și o dramă cosmică, teologală. E adevărat că „apusenii" au să strige: „Introduceți în iezul spiritualității arbitrariul, obscuritatea, anarhia Dumnezeului care nu se supune principiului rațiunii suficiente. Dumnezeul vostru nu e spirit, El e «materialul primitiv» nedeterminat aristotelic". Dar noi vom ști să le răspundem: „Dumnezeul vostru este «obiect», substanță moartă. Ci Dumnezeul nostru este viu. El a făcut toate rațiunile suficiente și este liber, și nemăsurat de ele, și își e singur măsura averii sale. Zadarnică vă este acuzarea, Dumnezeul nostru este Ins, al vostru Idol!..."

Iartă-mă, Doctore, că trebuii să urc așa de sus în slava gândului ca să dezvolb rădăcina neînțelegerii criticilor tăi, în mâini cu rădăcini de vițe apusene, atunci când

tu ne vii cu cartea ta din Răsărit, din Răsăritul plin de păcatele lui, pe care le știm, dar care sunt din Răsărit, cu intuiția lui metafizică originară a existenței. Iartă-mă! Lucrurile acestea s-ar fi putut arăta și mult mai simplu. Într-adevăr, ciudată e închipuirea celor care socotesc că trebuie ca să călătorești, adică să te schimbi de loc, pentru ca să ți se „întâmple" lucruri nemaipomenite.

Adevărul e că cele mai mari „aventuri" posibile în viață le întâlnești la masa ta de scris, când te ispitește gândul să încerci... o știi prea bine; sau în clipa în care te pregătești să te închizi în tine pentru o noapte; sau în clipa în care auzi un zgomot, sau te uiți pur și simplu pe fereastră! Eu îmi amintesc că una din cele mai tulburătoare „aventuri", ce am pățit în existență, am trăit-o într-o zi, demult, uitându-mă-n oglindă...

Nu, acțiunea din romanul *Isabel* nu e acea dată-n anecdotă, ci aceea ce țâșnește ca o scânteie prin frecarea-n intelect a simbolului din titlu de anecdota din cuprins. O acțiune are, prin urmare, *Isabel*, dar „subiectul" ei este cu totul altul.

Este basmul cuiva covârșit de tinerețe, de tinerețea aceea sălbatică din *Apologia virilității*, pe care a publicat-o Crainic, a cuiva pornit să facă „experiențe", dar pentru care „experiențele" acestea nu mai au același înțeles pe care-l aveau în *Itinerariu*. E basmul cuiva care, pășind „între virilitate și asceză", a pornit în „mare aventură". Indicația din titlul capitolului doi, care ne amintește de *Anabasis* a lui Xenofon, nu ar fi fost oare suficientă criticului să descopere cu cine are a face?

Și aventura care e? Nu e decât o singură aventură posibilă în lumea spiritului, o știi ca și mine, Doctore, nu-i așa?... *Este întâlnirea cu Altul*. Cine e acest „alt" și pe ce căi ajungi până la el? Peste ce ape? Treci lin, täindu-ți zborul ca o pasăre-n văzduh? Sau zăbovești prin smârcuri, și prin cotituri de ape? Zbori drept, dacă ești sfânt, dac-ai făcut odată „întâlnirea" și ceea ce te conduce este „dorul" de celălalt. Dar când ești „mag", când ești obsedat de tine însuți, când în zadar te apleci spre alții, doar ca să-i amăgești, ca să te simți în ei pe tine, „celălalt" îți scapă printre mâini, și rămâi singur, „biruitor și nedumerit", și-ncepi să simți crescând un „altul" chiar în tine; dar nu pe „celălalt" care e într-adevăr „celălalt", cu care te dorești unit, ci pe un altul care este socotit „altul" în tine...

Că în această stare oamenii te plâng, Doctore, prin reviste, sau că te laudă, ce-ți este oare? În ce fel lauda sau ocara lor te-ar putea măcar insinua între celălalt și tine în felul în care sunteți încinși în luptă dreaptă?

Eu vreau numai să-ți spun un lucru despre *Isabel*. Eu nu cred în izbânda ta de la urmă. Doctore, în felul în care crezi că te-ai salvat prin *Isabel!* Am discutat lucrul acesta mult, cu un prieten. Eu cred că nu astfel se iese cu adevărat din aventură. Cred numai că ai schimbat un farmec prin altul.

Vezi bine că eu sunt mai aspru decât Crainic în privința asta. Concluzia din *Isabel* (și concluzia e partea în care autorul își îngăduie să judece întâmplările din roman și să le încheie așa cum ar *dori* să se întâmple) este o concesie. De lucrul acesta Crainic nu și-a dat desigur seama, căci dacă l-ar fi înțeles, consecvent doctrinei sale, ar fi trebuit să fie mulțumit de tine. În orice caz, în măsura în care ai putut, ai încercat să-l mulțumești, să-i dai o satisfacție. Lui, sau poate mie. Iartă-mă că sunt prezumțios.

Concluzia ta însă eu nu pot să o primesc, deși pare a fi, după tine, o soluție „creștină", singurul lucru „creștinesc" din cartea ta atâta de „drăcească" [sic]. N-o pot primi pentru că o concluzie *voit* creștină, ci nu e o întâlnire adevărată. Eu despre asta nu am decât o impresie. Dovezi n-am. Dar cred că soluția din *Isabel* nu e încă soluțiunea ta. E numai o „ipoteză" pentru o „soluție", ca să vorbim limbagiul veleitar al lui Paul Valéry. Adică nici una. De aceea și eu aștept alte romane de la tine, și tot despre desăvârșire. Dar nu spre perfecțiunea literară, ci spre întregirea „experienței" și spre conturarea precisă a aventurii tale. Căci fiecare poartă în libertatea lui un destin. Și al tău nu s-a isprăvit cu „concluzia" din *Isabel*, cu „viața fără de moarte" dobândită-n ficțiune.

„LUMINA CE SE STINGE“

Însemnări pe marginea romanului lui Mircea Eliade

Fiecare din romanele lui Mircea Eliade stă într-o legătură tainică cu câte o treaptă a *Itinerariului spiritual*[1].

Nimic nu poate fi prin urmare mai îmbietor pentru acel ce crede-n semne, decât să descifreze, dincolo de noianul literar, astfel de corespondențe.

Itinerariul ne înfățișa, abstract, fazele unui proces formal de cristalizare spirituală — altfel zis: agonia unui daimon. Romanele lui ne înfățișează, material, aceleași fapte. Vii.

Apele Diavolului izvorau, în primul său roman[2], din capitolul al cincilea al *Itinerariului*, din „experiențe“, rătăceau ca un Gange revărsat, în aventură; și sfârșeau brusc, prematur înghițite de revelația din urmă: cucerirea unei stări lăuntrice: bucuria creaturală a demiurgului, care se află pe sine însuși „început“, „Tată“.

Lumina ce se stinge începe să licărească aparent pe treapta a patra a *Itinerariului*, „între catedrală și laborator“ sau bibliotecă, unde ne-am întâlnit întâia oară cu Cesare, bibliotecarul din Palatul ducelui Emanuele — manechinul aparent al romanului cel nou. Rămânem astfel cu un fel de nedumerire. Noul roman să înceapă oare cu o treaptă înaintea celui vechi? Să fie din partea autorului o revenire? O concesie acelora care au criticat pe *Isabel?*

În realitate, lucrurile stau cu totul altfel. *Lumina ce se stinge* începe acolo unde spiritualicește ne lăsase *Isabel*. Ea se aprinde tocmai din această bucurie demonică a creaturalului [sic], pe care am putea-o denumi cu-n termen tehnic: „Taina lui Emanuel“.

Să lămurim.

Ca și *Isabel și apele Diavolului, Lumina ce se stinge* poartă titlul de „roman“. Dar, la fel cu *Isabel*, nu e nici roman de moravuri, nici măcar roman psihologic, cum ar putea fi ispitiți să creadă toți aceia care văd în Cesare pe eroul principal al plăsmuirii. Pe Cesare, bibliotecarul amenințat să orbească în urma unui accident stupid și nu tocmai lămurit. Pentru toți aceștia, „materia“ romanului n-ar fi decât procesul de adaptare al unui erudit la o metafizică a sfârșitului.

Eu n-o cred.

Nu o cred, pentru că, la fel cu *Isabel*, *Lumina ce se stinge* este un roman de aventuri. Și aventurile sunt, și aci, tot... spirituale. Adică esoterice, învăluite. Și sensul lor trebuie, prin urmare, căutat dincolo de camuflaj, de aparențe.

Un roman se definește îndeobște prin trei elemente principale: acțiune, cadru, personagii. În trei forme poate, prin urmare, romancierul esoteric să camufleze sensul propriu.

În *Isabel*, sensul spiritual al acțiunii era camuflat, ascuns în cadru. În cadrul „Indiei necunoscute". Și era așa de bine camuflat, încât chiar acei dintre critici care descoperiseră că decorul e fictiv nu au putut descoperi escamotajul. Și au declarat gravi că romanul n-are acțiune. Că, prin urmare, nu e bine „construit".

În noul lui roman, Mircea Eliade a realizat un camuflaj și mai măiestru. Aci, cadrul nu mai servește de „*trompe l'oeil*"[3]. De aceea este abia indicat. Atât cât ne trebuie ca să situăm, pe treptele itinerariului, evenimentul. O bibliotecă. Orișiunde.

Capcană-ntinsă cetitorului, stau aci deopotrivă: personagii, acțiune.

Pe primul plan, mascând adevăratele evenimente și adevăratul personaj, o dramă psihologică reală, trăită după toate regulile artei, ca-n roman, de-un personagiu care are trei dimensiuni, deci tot ce-i trebuie ca să pară deplin realizat, literatură. Un om adevărat, un erudit, cu un caracter bine definit, care orbește în urma unui incendiu, care e operat și astfel își recapătă vederea pentru câtva timp, neștiind cum să se adapteze certitudinii că iarăși are să orbească.

Înapoi, abil ascuns în desfășurarea faptelor din primul plan, personajul principal, singurul care în realitate făptuiește propriu, aproape că nici nu apare în roman. Cel puțin în partea întâi. Abia dacă intervine din când în când câte un „gest", câte un „semn" de-al lui mai explicit, care să-l situeze în raport cu acțiunea aparentă. De fapt, acest personaj nici nu este unul singur. Mai bine zis, unitatea lui rămâne o enigmă. Răspunde numelui de Manoil [sic].

Iar acțiunea reală, problema adevărată a romanului nu e povestea unui erudit care orbește. Acțiunea reală, care subîntinde întreaga țesătură de întâmplări aparente — și asupra căreia autorul ne atrage atenția la pagina dintîi —, este făptuirea de demiurg, încercarea „unui început absolut", sau, cu un termen cunoscut nouă din *Itinerariu*: „experiența" lui Emanoil. Așa că, în realitate, „lumina care se stinge" e numai un rezultat al „experienței lui Emanoil".

Regăsim aceeași regresiune voită a personajului adevărat din planul viziunii în planul înțelegerii și împingerea în planul aparent a câtorva „fantome", menite să țină scena și să capteze atențiunea cetitorului, în vreme ce „faptul" se întâmplă alături, nevăzut.

Operația va avea, matematic, același rezultat. Cei ne-nțelegători, grăbiți au să strige: „Impostură!" și vor da drumul pradei pentru umbră.

Toate lucrurile acestea trebuie să pară enigmatice și stranii.

Problema se lămurește însă celui care apropie „experiența lui Emanoil" de „experiențele" Doctorului — unic personaj real din *Isabel* — cu Tom Axon, sau chiar cu blonda Isabel. Aceeași tensiune maximă de cunoaștere, de autocunoaștere prin efectele asupra altora, a spiritului doritor să fie el însuși. Singură perspectiva este schimbată. *Isabel* masca cunoașterea și căutarea „Celuilalt". Și taina încordată a romanului era taina adevărului din sufletul lui Isabel. *Lumina ce se stinge* s-a aprins dintr-altă taină. Aceea care s-a petrecut în cabinetul directorului bibliotecei, alături de Cesare, și de care el nu a știut. Taina crucificatoarei enigme din seara de 28 aprilie.

Soluție a acestei enigme eu nu văd, până astăzi, decât una, și anume: că Mircea Eliade e un mag.

O spun, deși știu că judec prematur, anticipând asupra părții a doua a romanului, pe care n-am citit-o încă.

... De ea atârnă însă, în definitiv, reușita „experienței" lui Emanoil, adică ieșirea definitivă din „laborator" a lui Cesare.

E însă această ieșire cu putință?

Atunci Nae Ionescu nu are dreptate. Și am eu.

Mă gândesc totuși că Visarion și-a păstrat barbă... [4] Dar poate că el nu era mag.

TRIPTIC DE CĂRȚI ȘI DE SEMNE

Paul Sterian, „Pregătiri pentru călătoria din urmă“;

Mircea Eliade, „Soliloquii“;

Mihail Sebastian, „Fragmente dintr-un carnet găsit“.

Colecția „Carte cu semne“, București, 1932

Trei detectivi spirituali la pândă după prada lor.

Cel dintâi, la pândă după îngeri; al doilea, după idei; al treilea, după stări de suflet (în textul primitiv francez: „*états de grâce*“).

Cel dintâi: masiv, pătrunzător și volitiv; al doilea: livresc, puternic, reflexiv; al treilea: intim, subtil și emotiv.

Trei oameni. Trei temperamente. Trei cărți.

Pentru noi, trei chei, trei teoreme.

A-i strânge laolaltă, într-un cuget — tot așa de greu ca pe Bloy, pe Rivière și pe Papini.

MIHAIL SEBASTIAN e, înainte de orice, un om simțitor și un cap subțire. Și care știe să scrie.

Ca om simțitor, Mihail Sebastian intuiește stări de suflet.

Ca minte ascuțită, cerne prin sita cunoștinței tot ce simte.

Ca scriitor de talent, exprimă frumos lucrurile de care ia cunoștință.

La el, obiectele de priză ale inteligenței sunt anumite stări lăuntrice, emotive, asupra cărora se apleacă freamătul gândului plin de curiozitate.

Cineva a pomenit de Gourmont. S-ar putea vorbi de Proust, de Marcel Jouhandeau și chiar de Delteil; ca de rude. El însuși vorbește de Rivière.

Deși aparent cea mai ușoară dintre cele trei: doar câteva file de caiet găsit (ca-n *Măștile de bronz* ale lui Minulescu, cu care „fragmentele“ au unele afinități de stil) — cartea lui Sebastian e, dintre cele trei, cea mai organizată.

Unitate simultană, și de problemă, și de atitudine.

Atitudinea? În prelungirea metodei de „localizare a misterului“, pe care o practica Rivière. Încercarea de a prinde, de a nota și de a confrunta stări sufletești.

Iscusința inteligenței constă în a le lumina, făr-a le pierde, William James pretindea că emoțiile se distrug prin analiză. Deci nu despicarea lor, cu ochii minții, ca la Proust. Nici alchimie, nici reconstituire discursivă. Ci judecata lor inteligentă,

mai întâi. Adică, sublinierea — uneori cu umor, alteori cu duioșie — a intenției sau semnificației fiecărei întâmplări intime. Iar ca mijloc de reconstituire și de transmitere: amănuntul sugestiv, evocarea.

Închipuiți-vă întrunite, într-un același duh, însușirile lui Jouhandeau, din *Monsenieur Godeau intime*, cu ale lui Delteil, din *Cholera*.

Deși făcut din notații fugare, volumul lui Sebastian nu e numai un eseu de atitudine.

Cartea are o problematică perfect circumscrisă, clară, limpede de urmărit de la un cap la altul al cărții, ca peștișorii în borcanul de cristal. E drama sau, dacă vreți, tragedia individualității.

Nu numai a individualității omenești, ci a individualului în genere.

Căci fiecare lucru există numai ca individ absolut, ireductibil și se înțelege numai ca gen universal, banal, integrat în existența anonimă.

De aci tragicul din volumul lui Sebastian.

Căci individualul, tocmai pentru că e individual, are o valoare neprețuită. Și totuși, față de condiția de existență a tutulor lucrurilor — vorbesc de timp —, individualul e fără apărare. Nu subzistă. Moare.

Liniștea, pentru Sebastian, mântuirea pe care ne-o recomandă, e o dulce cufundare, prin instinct, în universalitate.

Fără pretenți. Fără zbuciumări inutile. Animalic.

Poate puțin melancolic...

Nu știu de ce, lăsând din mână cartea — cu părerea de rău că s-a sfârșit așa de iute —, îmi vin în minte tezele recente asupra destinului tragic al inteligenței, privită ca fenomen biologic decandent (Simmel, Spengler, Bergson, Șestov), care, după ce naște din viața animalică a ființei vii, inconștiente, o lume de semnificații, vădește apoi acestei ființe că viața nu are nici un înțeles.

MIRCEA ELIADE e un metafizician.

Metafizician, împotriva demonului literar, care-l îndeamnă să risipească substanța tratatelor în mărturisiri intime.

Metafizician, împotriva demonului erudiției, care-l dă-n prada duhului livresc.

Cartea lui Mircea Eliade n-are problematică.

Ea-ncheagă, într-un același plan atitudinal, un material disparat, care ar fi putut fi intitulat perfect: divagații.

Unitatea cărții stă, toată, în unitatea de poziție mintală a autorului în fața propriilor lor propoziții și dispoziții.

Intelectual până-n măduvă, Mircea Eliade va cristaliza, în *Soliloquiile* lui, o poziție spirituală puternic și exclusiv reflexivă.

Judecata e însă precizarea unui conținut obiectiv în existența lui logică. De aceea, Eliade nu ia atitudine față de oameni sau de lucruri. Ci numai față de idei și de probleme. Pentru el, un om, un copac, un gând, o simțire, un gest, o religie sau Dumnezeu nu au înțeles, nici importanță dacă nu semnifică ceva inteligenței.

Unitatea atitudinii n-ajunge însă să dea coerență cărții sale.

Nici împărțirea ei meșteșugit-formală, pe capitole, fără titluri.

Mai trebuie să existe coerența, unitatea și-n sistemul de idei sub care se referă lucrurile de care este vorba-n carte.

Adică: măsura lui Mircea Eliade nu stă în expunerea dezordonată de intuiții subiective, organizate artistic. Ci în organizarea lor, pe planul gândirii, în structuri precis articulate.

Căci prea ne interesează ce ne spune Eliade, ca să ne mulțumim numai cu firimituri de gând sau cu „*boutade*".

Faptul că acestea sunt inteligente nu ne-ajunge.

Faptul că sunt sincere, nici atât.

Le-am prefera adevărate!

Altfel spus: așteptăm dezvăluirea gânditorului Mircea Eliade nu prin mărturisiri, ci de-a dreptul prin metafizică.

În acest sens, prețuim *Soliloquiile* mai puțin decât pe *Isabel* și decât *Lumina ce se stinge*. Deși acestea nu erau decât romane, problematica lor era mult mai autentic filosofică decât aceste „încercări filosofice", care nu sunt, în fapt, decât „fragmente de roman".

PAUL STERIAN e un nebun.

Un nebun de geniu, care încalecă Pegasul spre a fugări arhanghelii. Dar Pegasul îi face „figuri". Le sare-n cap. Apucă pe Dumnezeu de un picior. Vrea să-l ia-n cârcă. Și nu poate. Și-atunci, ca un nou Phaeton, cade de-a dura jos din cer, făcând un „buf!" răsunător în capul polițailor pieții literare — rași proaspăt, cu plete sau cu cioc —, care îi fac proces-verbal de contravenție pentru confuzie de genuri sau pentru abatere de la sensul unic (de jos în sus).

Obstinat să-și refacă slava din țărână, Paul Sterian își încheagă volumul din dărâmăturile unui altar, din cioburi. Frânturi din vedenia proaspătă prin care filtrează raza de aur curat a credinței absurde, până la paroxism și până la copilărie, sunt lipite, „ca să facă frumos", cu lutul clisos al imitației, al meșteșugului și al simulării.

Pregătirile lui Paul Sterian cuprind, în fond, aceeași răfuială cu Dumnezeu, ca și *Fragmentele* lui Sebastian.

Dar rezultatul răfuielii este altul.

Sebastian încheiase tragic cartea lui, prin renunțarea la salvarea individualului. Certă e desfacerea, prin moarte, a individualului în tot. Mântuirea, restabilirea echilibrului sufletesc, terapeutica lui Sebastian erau împăcarea omului cu această renunțare, fie chiar întoarcerea la plantă. Pierderea cugetului. Nimicnicirea ființei noastre spirituale.

Împotriva acestui fel de tragic mărturisește hotărât și creștinește poezia lui Paul Sterian. Nu aneantizarea individualului în moarte, ci transfigurarea lui prin cruce în existența universală.

Echilibrul nostru interior nu stă în împăcarea omului cu renunțarea, ci în primirea de către individ a crucii, a lui Dumnezeu, în orișice condițiuni, cu orice risc și fără murmur.

Renunțarea, adică deznădejdea de Dumnezeu, e un păcat atât de mare față de toate celelalte, încât, prin contrast, Paul Sterian va ajunge să mărturisească, iudaic, mântuirea numai prin nădejde.

În această exagerare a nădejdii stă toată nefericirea experienței spirituale a lui Paul Sterian.

Căci, fiind sigur de mila lui Dumnezeu, orișice ar face, omul își va îngădui neseriozități, slăbiciuni, ireverențe către Dumnezeu, chiar și blesteme, numai ca să arate că, pentru cel ce are nădejde, acestea n-au nici o importanță.

De unde, o dualitate, aș zice o duplicitate de atitudine, a lui Sterian, în *Pregătirile* sale de moarte. Aci nădăjduiește intens, dramatic: dincolo — lăsându-ne să subînțelegem persistența nădejdii — nu se mai ia în serios. Se joacă.

Călăuză la răspântii ascunse ale vieții duhovnicești, cartea lui Paul Sterian nu va rodi decât pentru acei care și-au săpat sufletul mai mult decât de-o adâncime de lopată.

Mi-e prea drag altarul pe care-l zidește, în suflete, Sterian și sunt prea interesat de autenticitatea experienței sale, ca să nu-i semnalez, de pe acum, dualitatea inspirației din care-i e făcută poezia:

Din cojile versurilor iese carnea fructului oprit
Sau diamantul clar prin care însuși Dumnezeu a privit.
(Predoslovie)

Nădăjduiesc să revin, cândva, cu amănunte.

Înmănunchind acuma judecata noastră asupra acestui triptic, socotim:

1. Că, după valoarea lucrurilor pe care le pândesc detectivii: Îngerii lui Sterian primează asupra ideilor lui Eliade și acestea asupra stărilor lui Sebastian (pentru care starea de har e numai o consolație sensibilă, minoră).

2. Că Sterian și Sebastian sunt închiși într-un același cerc precis de probleme: moartea, fiecare cu atitudinea lui; în vreme ce Eliade plutește, ca temă, în divagații.

3. Dimpotrivă, Eliade și Sebastian încheagă în volumele lor atitudini unitare; în vreme ce Sterian se despică în două atitudini contrare.

Rezultă de aci:

1. Că volumul lui Sebastian închide, singur, o realizare deplină a intenției de a comunica cetitorului un conținut sufletesc precis.

Pentru că unește și identitatea de atitudine și cea de conținut.

Dar conținutul e minor.

2. Că în volumul lui Sterian trebuie căutat aurul curat din creuzete și ciurucurile [trebuie] aruncate peste bord.

Numai astfel se poate lua contact cu cuprinsul esențial al cărții.

Operația nu e prea grea. E vorba de exclus doar simularea.

Dar atunci, dai de aur curat.

3. Că, spre a putea folosi *Soliloquiile* lui Eliade, altfel decât ca o lectură plăcută, trebuie ca cetitorul să mediteze, pe cont propriu, fiecare idee și s-o ducă pân'la capăt. Adică, să încerce să reconstituie locul geometric, planul comun al tutulor acestor teme și idei, altfel spus: sistemul metafizic al lui Mircea Eliade.

Numai atunci te poți pronunța asupra lor.

Și lucrul acesta va ispiti pe cineva, desigur.

TOT „ÎNTÂLNIREA CU ZEUL“

Scrisoare deschisă lui Paul Sterian

Și-ți faci cugetul hotar
Între înger și măgar...
(ARGHEZI)

Pentru c-ai trecut iarăși la mărturisiri (povestea cu „copilandrul“ care a cetit pe Büchner e de vină), iată-mă iar gata să-ți scriu, ca altădată.

Ai mai primit „copite“ de la mine (cum le zici), așa că una mai mult sau mai puțin n-are să schimbe nici firea noastră animală a fiecăruia (tu înger, eu măgar, bineînțeles, vezi motto...) și nici raportul nostru de echilibru reciproc: cugetul. Când ai curaj să lansezi manifeste pentru Zeu, desigur că ai prevăzut și eventualitatea de a primi în schimb mere pădurețe.

Să stăm deci puțin de vorbă împreună, așa cum făceam altădată. Aș vrea doar să vorbesc cu tine însuți și nu cu „mandarinul“ mandatar al Zeului, pe care, ori de câte ori te prinde cineva de vorbă serios — sau la strâmtoare —, îl scoți înainte, ca o flamură după care-ți ascunzi capul, ca să nu vezi. E frumos să te acoperi cu steagul, ca să mori, dar parcă-i mai frumos să mori pe steag, acoperindu-l cu măsura ființei tale.

Vezi, eu sunt un „estet“ iremediabil, din ăștia pe care îi disprețuiești așa de tare. Adică un „cabotin“! Și mă întreb dacă nu ești și tu la fel cu mine!

Din chemarea ta „către cei treizeci de aleși“ din București —la care ți-au răspuns doar doi, ba încă și aceștia declinând-o —, ca și din *Întâlnirea* ta *cu Zeul*, mi se pare că mi te ghicesc cam astfel.

Tu dai cu praștia în dialectica subtilă, declinând invitația celor pe care ai vrea să-i vezi că urlă: „Este!“, de a coborî sub scut de argumente, Goliat al gândului pentru Dumnezeu, în mijlocul unei „discuții culturale“. Invoci îngrijorarea cea mare a zilei de apoi și spui că ceea ce îți pasă ție e să mori pe cruce și nu *cum* ai să mori. Desigur. Admirabil.

Și totuși, ce altceva este articolul tău decât o astfel de coborâre în arenă? Nu pot să nu-mi însemn pentru mine gândul că, pentru a declina discuțiunea culturală, scrii un articol minunat ca ritm și ca factură, în care răstignirea — cea fără estetică, bineînțeles — pe cruce nu-i decât o aducătură dibace din condei, o floare de stil, printre multe.

Vezi, eu îți mărturisesc sincer, sunt un cabotin. Grozav mi-ar plăcea să mor „frumos". Și frumusețea răstignirii chiar nu îmi displace. Chiar propria mea îndumnezeire, drept să-ți spun, mă ispitește mai mult decât orice pe lume. Sunt doar născut după Adam, și încă în veacul al douăzecilea. O știi. Cum, adică? Să nu pot fi vecinic bun, adevărat, frumos și viu și să nu-mi placă? Cum oare să nu fiu ispitit? Numai că, vezi, aici e totul, eu știu că asta nu e cu putință, că nu are realitate, ci e o zădărnicie. Dar dacă, prin imposibil, ar fi? Cum crezi că mi-aș putea eu terfeli asemănarea lui Dumnezeu din mine și năzuința mea de-a vecinici tot ce-ar putea fi-n mine de valoare?

Ce-ai, prin urmare, cu băieții?

De unde-i scoți pe toți așa de nuli, așa de incapabili de-a ajunge unde zici că ești acuma tu?

Și, mai ales, de ce te crezi dator să-i zgândări, dacă singur mărturisești a nu fi în stare să le procuri o întâlnire cu „Zeul"?

Unul din cei ce ți-au răspuns este „poet". (Chiar cel cu „Rolls"-ul.) Și, poet fiind, nu poate să nu fi dat cu nasul prin Olimp, această anticameră a Zeului, măcar din când în când. (Bagă de seamă că aci corectitudinea relativ bremontiană a justificării ascunde o intenție perfidă de a mă da pe lângă „noii" mei prieteni, cum zici tu!) De ce îl iei atunci de sus, de așa de sus?

Altul e filosof, sau cată a fi. Ca atare, în fiecare clipă cată să realizeze într-însul adevărul. Cauți tu însuți altceva clipă de clipă? Și știi tu care sunt căile lui Dumnezeu pentru el? Au nu dă Dumnezeu, tot ce ne dă, fără măsură?

E drept, vorbești de întâlnirea *Ta* cu Zeul. Dar este întâlnirea Ta cu El a orișicui? Mărturisesc că, în ceea ce mă privește, nu e.

Întâlnirea cu Zeul, așadar. Dar ea stă la îndemâna orișicui, pe căi atât de nepătrunse! Crezi tu că printre toți aceia cărora fugar le strângi mâna, îi dădăcești, îi lauzi sau bârfești e măcar unul care să nu se fi întâlnit cu Zeul? Ai căutat tu oare îndeajuns lucrul acesta? Atunci, de ce, vorba unuia dintre dânșii, atâta superioritate și atâta agresivitate inutilă?

Ai tu profeție, ai tu limbă, ai tu mărturie să poți vorbi în numele Zeului pentru dânsul? Poți tu trage oamenii la răspundere în numele Lui sau să-ți asumi răspunderea în fața Lui pentru destinul vreunuia din noi, trimițându-ne la călugărie, amenințându-ne cu iadul sau hotărându-ne un rost în viața de aci, așa cum îți trăsnește ție? Poate că o poți face pentru unii; dar numai pentru cei ce ți s-au dat pe mână, care te-au investit cu această autoritate.

Știu că există și nebuni de ai lui Hristos. Și se și poate să crezi sincer că așa îți cere ție Zeul ca să faci (sic!).

(Pun: (sic) și știu prea bine că aci este „copita" de care am pomenit la început, dar n-am ce face.)

Ci, vai, există și mulți din cei care „fac pe nebunii" și s-ar putea să facă pe „nebunii lui Hristos". Căci, alături de dezvăluire, mai este și inspirația iluzorie, drăcească, vorba în vânt.

Și știm că vor veni mulți profeți mincinoși. Și știm și cum îi putem cunoaște!

Mă iartă deci că, atunci când îmi tuni din absolut și fulgeri, eu îți cer, ca Toma, să-ți văd rănile, pecețile. Știu că sunt fericiți acei ce nu cer semn; știu și că semnul nu se dă celor ce-l cer doar ca să-l vadă. Vei conveni însă că nu e cazul meu. Și că Domnul n-a ferit de Toma rănile mâinilor sale și nici n-a trimis înapoi solii lui Ioan.

Iartă-mă, prin urmare, de constat că tot „covrigi pe băț" ai luat cu tine și că ți-am risipit acești covrigi, cum ai făcut și tu cu-ai altora înainte.

Tu ești de vină. M-a câștigat iluzia sincerității poveștii de la început și am fost sincer. (E drept că și în poveste-i o floare de stil: ideea că ai fi plecat „pe stradă", „strigând" că vei dovedi pe Dumnezeu. Strigătul ăsta a fost desigur numai în intenție și în închipuire, dacă nu o fi vreo resurecție „post festum", așezată în poveste tocmai pentru că „face bine" în acel loc din frază.) Mă ierți că mă leg de nimicuri. Dar aceste nimicuri sunt pline de tâlc și au valoare.

Iar dacă-i vorba de răstignirea de aci, apoi crucea asta o purtăm cu toții în noi. Dar nu răstignirea „Frumuseții" (care, orișice ai zice tu, e tot frumoasă, și tot pentru că e „frumoasă" te-ai gândit s-o aduci aminte. Adu-ți aminte de prohod!). Aci e numai răstignirea noastră zilnică, ceas de ceas, pentru marile și multele noastre păcate.

De răstignirea asta, vezi, are parte orișicine pentru că e om și nu e om care să nu-și aibă crucea lui de dus în spate. Dar vezi că nu răstignire căutăm noi toți, ci frumusețe, adică biruință, înviere. Crucea e numai o cale și e o povară grea, iar nu un prilej de mândrie. Uiți oare ce cuvinte stau în carte pentru acei ce pun poveri pe umerii altora?

Iar de e vorba ca să ne grăiești de biruință, cum poți tu face asta altfel decât dialectic, „cugetând" sau numai privind la alții? Poți oare să vorbești din experiență? Ar trebui să fii sfânt ca s-o poți face. Căci, vezi tu, aceasta e soarta celui ce grăiește: sau fariseu, sau sfânt. Nu-i altă cale... atunci când ai pornit să dai cu piatra. Și știi soarta fariseului.

De aceea, ne rămâne doar, ție și mie, prietene, răbdarea până la sfârșit, când va veni izbânda, care nu e nici a Ta, nici a mea, ci a tutulor în Domnul și a lui Dumnezeu în toate, la care nădăjduim să avem parte. Iar până atunci, aci, vorba Sfântului Pavel, acestea trei: (le știi prea bine).

Întrebarea mea rămâne deci întreagă pentru tine și ia forma disjunctivă: ce cauți cu gazetăria, când zici că ai alungat dialectica? Și cine poate ține cumpăna între Tine înger și mine măgar, dacă dai „Cugetul" și „Cuvântul cel cu rost" la o parte, asemănarea noastră nevăzută a unora cu alții și a tuturor cu Domnul? Sau, mai pe înțelesul tutulor: de ce scrii articole de ziar despre aceste lucruri, dacă fugi de discuții „culturale"?

POEZIA LUI PAUL STERIAN

Gânduri despre

Pregătiri pentru călătoria din urmă

Una din trăsăturile deosebitoare ale vremurilor de frământări și de neliniști din preajma marilor prefaceri de structură ale lumii este apariția unui soi ciudat de oameni, care nu pot fi cuprinși în nici unul din cadrele formelor de viață existente. Barbari, neliniștitori ai așezărilor pe care mulți le-ar dori clasice, închise, acești spărgători de bolte sunt în vecinică încercare de a statornici noi echilibruri, „oameni în mers". Ei își revarsă, în toate domeniile culturii unei vremi, conținutul unei personalități luxuriante, într-un fel de răbufnire romantică în contact cu o axă absolută proprie, complet deosebită de liniile de forță care caracterizează cristalizarea valorilor și stilul vremii lor. Istoric, un astfel de om se va vădi profet și, printr-o confuzie firească celui cu totul lipsit de acel sentiment al relativității valorilor, numit spirit critic, se va năzui om politic. Om politic, va face critică de artă. Critic de artă, se va trezi filosof și moralist. Informația lui grăbită va trebui revizuită totdeauna, pașii lui vor trebui măsurați de următori cu rigla și compasul. Amănuntele se vor vădi lipsite de însemnătate. Dar *direcția*, impusă mișcării lucrurilor va rămâne în lumea concretizărilor spirituale; după cum vor rămâne mâine în lumea concretizărilor spirituale; după cum vor rămâne și *intuițiile* lui în sufletul contimporanilor.

Un filosof i-a numit „oameni universali" și altul i-a confundat cu „diletanții". I-o greșeală. Între omul universal și diletant e o deosebire categorică de conținut, și de sferă. Diletant poate fi perfect și specialistul, pe care circumstanțele l-au circumscris, împotriva lui, într-un domeniu. Iar, în fond, ceea ce caracterizează diletantul este un fel de „amatorism", un fel de disponibilitate în fața creației proprii, un fel de lașitate de a fi până la capăt aceea ce ești, un fel de neautenticitate, de refuz de a trage consecințele experienței. În vreme ce tipul de om de care am vorbit e, dimpotrivă, întreg în fiecare din creațiile sale, întreg în greșelile lui, ca și în scăpările lui de geniu. Și, întreg cum este, nici nu poate fi primit decât tot întreg, de alții.

Rând pe rând dansator, latinist, muzicant, poet, ziarist, filosof, pictor, jurist, statistician, economist, Paul Sterian și-a purtat în toate domeniile inegalitatea lui temperamentală, gândind, făptuind, sclipind și făcând gafe.

Rândurile de mai jos nu sunt o recenzie, ci o verificare de poziţii. Pentru că apariţia în volum a versurilor lui Paul Sterian nu e un capitol de estetică în istoria spirituală a generaţiei mele, ci unul de clădire lăuntrică. În mintea mea, leg rândurile de mai jos, printr-un fir nevăzut, de *Gândurile pentru pomenirea pictorului Sabin Popp*[1], alăturea de care aş vrea să le văd odată strânse[2].

I Inspiraţie şi meşteşug

Solicitat să scrie o prefaţă unei cărţi ce nu-i plăcuse, relativistul Valéry răspunse solicitatorului în scris; „Domnul meu, îmi cereţi o prefaţă. V-am cetit. N-aveţi talent. S-ar putea cumva să aveţi geniu, dar într-asta eu nu mă pricep".

Descifrând parcă, anticipat, înţelesul acestor rânduri, Léon Bloy, pelerinul absolutului, însemnase însă în ziarul său: „Talentul vine de la Fiul şi geniul vine de la Duhul Sfânt".

Alăturarea acestor texte circumscrie orice dezbatere despre rostul şi înţelesul poeziei. Căci opoziţiei mai vechi dintre *geniu* şi *talent* i se substituie, prin acest joc de chei, o controversă nouă, între inspiraţie şi meşteşug, adică între *dar* şi *simulare*.

Cetitorii cu oarecare orizont în cultura literară au, desigur, limpede în minte discuţia iscată de *Cuvintele şi reflecţiile lui Claudel asupra versului francez* în jurul aşa-numitei, de atunci, „poezii pure"[3]. Cunosc şi cartea abatelui Brémond despre *Rugă şi poezie* şi încercările lui Valéry asupra „Simulaţiei" şi „Literaturii". Poate şi încercările lui Maritain de a afla, prin *Artă şi scolastică*, „Graniţele poeziei" — adică o linie de despărţire între ce e născut şi ce e făcut (în artă).

Pentru ceilalţi, rezum dezbaterea: pentru Brémond, esenţa poeziei stă în inspiraţie, în vedenia directă care face din orice poet un fel de mistic; pentru Valéry, dimpotrivă, poezia nu e decât meşteşug, fabricaţie subtilă.

Volumul lui Paul Sterian, intitulat *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, ne aşază din plin în miezul acestei controverse.

După Aristotel, într-adevăr, dacă arta face parte din domeniul „făcut"-ului, cum spune oareunde Maritain, dacă între intuiţie şi expresie se cască un abis, dacă intuiţia nu e decât intenţie creatoare, care se descoperă şi se desăvârşeşte în construcţie, pe măsura în care construcţia însăşi se desăvârşeşte; dacă poezia exclude inspiraţia, spre a nu fi decât potrivire de cuvinte pentru armonia rezonanţelor lor intelectuale şi auditive, procedeu tehnic, meşteşug de şlefuire a diamantelor verbale; dacă, cu alte cuvinte, Valéry are dreptate, după Mallarmé, împotriva lui Claudel şi a abatelui Brémond, atunci, trebuie spus, hotărât şi fără nici o şovăire, că poezia lui Paul Sterian nu este artă, cu toate că între versurile lui se găsesc, neîndoielnic, şi jocuri de vorbe şi încrucişări de sensuri voite, sau întâmplătoare.

Dacă însă, dimpotrivă, arta este transmitere de conţinut trăit, mărturie, iar expresia numai un vehicul pentru transmiterea unei stări estetice — ci nu numai a unei intenţii —, adică un fel de magie, atunci — fără a tăgădui în nimic vraja care se poate

desprinde prin cuvânt — versurile lui Paul Sterian sunt și ele poezie. Nu poezie pură. Asta cred că s-a înțeles de la început. Fiind poezie religioasă, desigur că versurile lui Paul Sterian nu pot fi judecate cu criteriile poeziei pure. Fiind însă totuși poezie, cad în domeniul esteticei în aceeași măsură în care sunt poezii acatistele și psalmii. Scriu acestea pentru că azi este la modă să faci „poezie pură" și pentru că pilda sterilă a valéryzanților români pare a uita, când judecă, de existența unui Rilke.

Cei care privesc destinele poeziei moderne numai prin caleidoscopul verbal mallarméan n-ar trebui să uite așa de lesne coexistența unui Georg sau unui Rilke.

II Funcțiunea biologică a poeziei

Poet al expresiei directe, pentru care arta, mai curând decât un joc secund, e un mijloc de descărcare sufletească, Paul Sterian e din categoria celor care „cântă" — după vorba lui Goethe — „cum cântă pasărea în ramuri", ci nu din a celor care cred, cu Cocteau, că „privighetoarea nu știe să cânte".

Expresia imediată, autentică, nestricată a poetului ne îngăduie astfel să surprindem la el aceea ce „celorlalți" le place să ascundă — vorbesc de una din cele mai interesante funcțiuni biologice compensatoare ale poeziei, pe care poeții obicinuiesc să le ascundă, cât mai dibaci, în dosul unei dezinteresări aparente, confirmând teza dezvoltată de către Bergson asupra facultății omenești de fabulație.

Sunt, în volumul lui Paul Sterian, poezii care sunt adevărate răzbunări în ordinea existenței virtuale, împotriva adversităților întâlnite de poet în ordinea realității.

Când vântul i-a luat de pe cap, fiind pe vapor, pe Marea Mânecii, pălăria, poetul s-a răzbunat cu stihul:

Doamne, înaintea sfintei porți,
a sosit un șir de morți...
(p. 66)

în care credința că împărăția cerului e deschisă celui fără pălărie îl răzbună asupra celor „două mii cu pălării moi" (p. 67).

Când poetul s-a certat cu proprietarul, care l-a amenințat că-l dă afară dacă nu-i plătește chiria la timp, s-a răzbunat de asemenea pe el, în virtual, în stihurile din: *Cum s-au rugat proprietarii și ce le-a răspuns Hristos*, în care, în cel mai autentic spirit anton-pannic, glasul de tunet din icoană le grăiește:

Fericită fie toată slugărimea,
Să iasă afară proprietărimea.
(p. 63)

De asemenea, din faptul neîndemânării proprii, cântărețul ajunge la încheierea că „Hristosul meu e neîndemânatic foarte" (p. 83), versuri care confirmă intuiția din

fragmentul de roman supranatural[ist], publicat altădată în „Cuvântul", în care Dumnezeu se arătase în același fel actorului Alma Talma.

Aceeași funcție o îndeplinește poezia pentru el, ca și credința-n Dumnezeu. Dovadă?

Mă îmbăt mereu,
cu vin amețitor și greu,
mă-mbăt cu Dumnezeu!
(p. 80)

De asemenea, când poetul nu înțelege rostul încercărilor la care-l pune Dumnezeu, își primește crucea cu un fel de resemnare îndărătnică.

Cu aceste lămuriri, se poate spune a priori că poezia lui Paul Sterian nu va place neoclasicizanților noștri. Și apoi? În lume aparții numai unei singure familii. În lumea spirituală, de asemenea, nu poți fi, mai ales când ești întreg, în două tabere. Chiar dacă om fiind, „nimic din cele omenești nu ți-e străin"[4], creația, în măsura în care se încheagă unitară, te trădează. Cu toate simpatiile lui pentru Edgar Poe, Valéry, Ion Barbu sau Dan Botta, Paul Sterian nu este dintre ei.

III Izvoarele poeziei lui Paul Sterian

Bizar în filiație, ca și în apariție, Paul Sterian are antecedenții săi spirituali, pe alte linii. Unul este desigur... Anton Pann, altul e Vasile Pârvan, al treilea e Tudor Arghezi. Desigur, cea mai ciudată împerechere de strămoși spirituali posibilă în acest veac!

De Anton Pann e legat Paul Sterian nu numai prin afinități naturale de rasă, tonalitate sentimentală sau armonie verbală, ci printr-o identitate de preocupări și de reacții sufletești în fața lumii. Dovadă, stihurile însemnate *35* și *39*[5].

Ce minunată prefață la volumul lui Paul Sterian ar fi „diata" lui Anton Pann, pe care începutul *Pregătirilor* nu face decât s-o dezvolte cu rezonanțele unei sensibilități exacerbate, dar fără a schimba o iotă din conținutul sufletesc transcris cândva de popularul cântăreț din strană[6].

Vasile Pârvan e acela care a adus pe Paul Sterian în marginea *Ecleziastului*.

Când se va scrie istoria fragmentului de generație din care face parte Paul Sterian, se va putea abia vedea covârșitoarea importanță pe care au avut-o cursurile lui Pârvan asupra *Tragediei antice* în formația ei spirituală. Din nefericire, cele mai multe din aceste cursuri sunt pierdute, căci, în afară de vestitul *Anaxandros*, cu care se începea ciclul, și de *Tăcere*, cu care se sfârșea, celelalte prelegeri nu au văzut lumina zilei, deși știm precis că o stenogramă integrală a lor, din nefericire netranscrisă, există încă la unul dintre noi[7].

Vasile Pârvan este deci acela care a dat ușuraticului liceean de pe vremea aceea fiorul zădărniciei lucrurilor, punându-l în fața semnificației adânci metafizice a marilor întrebări despre dragoste și despre moarte.

Paul Sterian își amintește, în versurile sale, de aceasta, deoarece, chiar depășită poziția pârvanică, unele din poeziile lui au să răsfrângă armonii în prelungirea directă a rezonanței *Imnului către Clio*, sau către *Lumina de zi* din *Un cântec de jale*, *Parentalia* sau *Tăcere*, firește, pe cu totul alt plan. Până și metrica pârvanică s-a păstrat cu dactilicul:

Aripi în moarte-mi crescură din umerii grei până ieri...
(4)

deopotrivă cu transfigurarea cosmică, olimpiană a ființei omenești, înmărmurită prin trecerea dincolo de apă:

zâmbesc soarelui, mângâi obrazul lunii, cer îndurare pentru pământ...
(4)

Deosebirea e totuși mare de la unul la altul.

Aci nu mai e cântecul pentru „Lumina de zi ce-i de-a purerea", noi fiind „cei ce murim"; ci e cântecul pentru „vecinica lumină unduind de la Tatăl la mine, și de la mine la Tatăl" (4).

Cum influența se manifestă într-una din cele mai autentice și directe dintre vedeniile poetului, se poate trage concluzia că influența pârvanică asupra lui Paul Sterian nu este exterioară, literară, ci una din acele înrâuriri adânci, care reorganizează din lăuntru întreaga sensibilitate a unei ființe.

Și ce bizar rezultat e împerecherea într-o aceeași ființă a aticismului detașat și aristocratic al lui Pârvan, cu unitatea patriarhală și cu rezonanța de mahala a lui Anton Pann!

A treia influență este a lui Tudor Arghezi.

De Arghezi se apropie Sterian mai întâi prin anumite rădăcini comune: Eminescu și poezia populară.

Reminiscențe eminesciene:

Lin curgă pe trup
Alinte-l în șoaptă
Limpedea undă...
(6)

Versurile lui Paul Sterian întâlnesc poezia populară pe culmi, la capătul evoluției lor alegându-se în matcă, de restul celorlalte influențe.

Dovadă, sfârșitul minunatei poezii în care poetul plânge porumbelul care-a venit fiindcă l-au poftit:

graurul
înșelător cu aurul
privighetoarea
rău-veghetoarea
și ciocârlia

bat-o pustia...

(33)

De Arghezi îl apropie, în al doilea rând, un acelaşi material, o aceeaşi tematică, născută din aceeaşi formaţie spirituală în contact cu cărţile bisericeşti şi cu cele apusene. Aceeaşi alternanţă de sensibilitate aci are o suavitate extraordinară; aci e de-a dreptul stercorală. Aceeaşi predilecţie — la Paul Sterian mai directă, la Arghezi mai savantă — de a scoate efecte din alăturarea sublimului de trivial.

În sfârşit, aceeaşi incapacitate de a rezista demonului literaturii, aceeaşi oscilaţie între transcrierea directă în expresie poetică a unei intuiţii şi potrivirea de cuvinte pentru jocul de sonorităţi şi cel de sensuri, aş zice aceeaşi problematică spirituală a căderii artistului din starea de har a viziunii în starea de cabotinaj a fabricării.

Iată câteva pilde de arghezianism în versurile lui Paul Sterian:

un înger ca o albină
doi luceferi prinşi în şolduri
trece-n suflet ca-n grădină
şi mă-nţeapă două bolduri

(15)

Dacă Iosif întârzie,
A plecat la farmacie...

(40)

Cocoşul pistolului înţepenit...

(18)

Briciul bont,
cureaua scamă...

(18)

înveninarea sucului
ce îngerii rânduiesc în fagurii trupului...

(26)

Întreg vrei să mă ai cu ţeastă, cu mijloc şi cu tot ce-i sub brâu...

(26)

Tudor Arghezi este desigur acela care a declanşat vocaţia poetică a lui Paul Sterian, adică, mai exact, care l-a dezlegat să-şi dea drumul de-a dreptul vedeniilor lui în versuri. Lucrul se datoreşte probabil sentimentului de libertate pe care trebuie să-l fi simţit Paul Sterian la cetirea *Cuvintelor potrivite* pentru propria lui expresie poetică. Tripticul muncii, care e anterior apariţiei în volum a *Cuvintelor potrivite*, comparat celorlalte poezii, poate să arate sensul evoluţiei înspre maturizarea expresiei, operat în poezia lui Paul Sterian de influenţa lui Arghezi.

Şi, de aceea, apropierea de Arghezi, rob al aceluiaşi păcat, dar cu mai multă virtuozitate poetică, rămâne în picioare, oricât ar fi de tulburătoare, pentru Paul Sterian, aidomarea.

IV Florilegiu sau altceva?

Am spus că volumul lui Paul Sterian nu e numai un volum de poezie. El cată a fi un fel de-ndrumător spiritual, de călăuză pentru un itinerar spiritual în genul „florilegiilor" pe care le aduc misticii de obicei drept mărturie a drumului parcurs în noaptea de dincolo de marginile închipurii. Pentru intuiția „de negrăit" poezia e numai un vehicul de transmitere, o „ancilla" cu funcțiuni determinate.

Titlul volumului, substanța din care e făcut, tema aproape a fiecărei poezii și schema în care sunt distribuite arată, cred, nespus de limpede acest lucru.

Dacă-i așa, să-mi fie îngăduit să nu vorbesc aci ca un critic literar care apreciază valoarea estetică a poeziei, ci ca un prieten atent care drămuiește valoarea unei experiențe spirituale care se propune și altora în versuri.

Prea departe de poezie nu vom sta desigur, pentru că alegerea versului ca mijloc de expresie are și ea tâlcul ei, ce nu trebuie neglijat.

Dar primatul „viziunii" asupra fabricației, al trăirii asupra închipuirii și plăsmuirii cred că nici nu are nevoie să fie dovedită în cazul unei poezii cu rădăcini atât de neîndoios mistice. Autorul e prea angajat personal printre rândurile mărturisirii sale spre a ne închipui că ne aflăm în fața unei mistificări sau imposturi.

Atât ar ajunge ca să justificăm punctul de vedere față de un volum care nu este un volum de „cuvinte potrivite", ci unul de „pregătiri pentru călătoria din urmă".

În privința planului, cartea ar vrea să închidă o gradație: Pregătirile și îndoielile, Ispitele și păcătuirile, Căirile și rodirile, Canonurile și fericirile.

Planul acesta nu izvorăște din esența poeziilor. El este oarecum impus lor din afară. Și nu numai atât, dar în alcătuirea acestui plan poetul, pe de o parte, a urmărit două idei, pe de altă parte, a siluit șirul natural al poeziilor.

Dacă volumul ar fi urmat planul „experienței" mistice și în succesiunea reală a stărilor cristalizate-n poezie, ar fi trebuit să le-nșire în ordinea următoare: întâlnirile, îndoielîle, evidențele, pregătirile. Apoi: rodirile, ispitirile și păcătuirile. În sfârșit: căirile, canonirile și fericirile.

Dar poetul a voit să concentreze desfășurarea dinamică a experienței în momentul sfârșitului pregătirii. Dovadă, epitafurile cu care începe volumul: *1*, *2*, *3*, *4*, *7*, din care ultima purta, la început, chiar titlul: *Am sfârșit pregătirea*. Dacă e așa, tot sensul celorlalte versuri care circumscriu experiența vieții se așază, cronologic, înaintea morții, prin care vor să capete un sens. Dar de ce, atunci, îndoielile vin după pregătiri: *11*, *12*, *14?* Și de ce înmormântarea, *6*, după trecerea trupului în lumină *(4)?* Și ce sens, pentru acest moment, are poezia *9?* Suntem, evident, în fața unei regrupări făcute, simultan, după două criterii. Unul e „succesiunea experienței" în timp, altul, privirea experienței din punctul de unde nimic nu se mai schimbă.

Am încercat să reconstitui firul călăuzitor al înșiruirii poeziilor în volum, fără izbândă. Cu un același fir nu am putut trece de partea a doua. Prin aceasta, dualitatea criteriilor de distribuire a bucăților în volum îmi apare învederată.

Care e, acum, conținutul spiritual al experienței pe care o propune Sterian?

Să cercetăm:

Două lucruri mă uimesc întotdeauna la acest om: de-o parte, autenticitatea și pătrunderea lui. De alta, inegalitatea. Acolo unde altora le trebuiesc ani și luni să circumscrie și alți ani și luni ca să-nțeleagă, Paul Sterian a pătruns și a dezlegat totul în câteva clipe. Îndrăzneala pătrunderii în adânc a sondei lui spirituale închide-n ea un fel de inconștiență. Arătarea e atât de imediată, de directă, încât Paul Sterian i se încrede orbește, n-o cercetează, nu o ispitește, ci se ia după ea de-a dreptul. De aceea Paul Sterian nici nu e răspunzător pentru ce face. De aceea, găsim la el, alături de intuiții extraordinare, năzăreli, scăderi de-a dreptul de orbeț.

Urmarea e că Paul Sterian se compromite, dar nu știe să facă compromisuri. Oricând nu poate fi întreg, oriunde trebuie omului vicleșug sau meșteșug (ceea ce-n fond este totuna), el nu poate să se adapteze. E cel mai puțin diplomat vlăstar al generației, dar și cel mai mare calcă-n străchini al ei! Se trădează imediat, ori de câte ori încearcă să umble-n versurile lui cu șoalda, cu simulacrul! Aceasta și înlesnește cetitorului să deosebească „diamantul prin care vede Dumnezeu“, de „coaja păcatului“ cu care se amestecă.

Acesta-i omul. Dar care-i este arătarea, conținutul spiritual pentru care mărturisește? Cu oarecare sfială, pentru că e vorba de smulgerea tainei unei inimi, socotesc că acest conținut închide-n el un conflict, o dramă.

Tragedia spiritualității omenești de totdeauna constă în faptul că omul nu se poate menține necontenit la nivelul său însuși.

S-ar părea că în om e o nestabilitate funciară, care-l facă să se degradeze singur prin închipuirea că se înalță, care-l face să cadă din dar, disprețuindu-l și prețuind, în locul lui, „peticele“, năzuind spre altceva decât ce este.

Fără prea mare cunoștință despre lucrurile duhovnicești, fiecare a recunoscut păcatul vechi adamic, prin care omul cel făcut se vrea substituit lui Dumnezeu făcătorul.

Primejdia e mai mare pentru artist decât pentru oricine.

Am arătat odată, vorbind de spiritualitatea celui mai curat duhovnicește dintre toți plăsmuitorii românești de artă — vorbesc de pururea pomenitul pictor Sabin Popp —, în ce constă această primejdie pentru artist și cu prețul cărei discipline poate acesta să îi scape.

Reiau astăzi aceeași problemă, fiindcă la Paul Sterian îi găsim o altă dezlegare.

Omul care a izbutit odată să creeze sau să vadă e supus unei îndoite ispite:

Una e ispita creaturalului: *mândria*.

A doua e *luarea în deșert a lui Dumnezeu*: desfrânarea spiritului.

Împreună, aceste păcate alcătuiesc, precum am spus, păcatul vechi, adamic, prin care făptura, tulburând relațiile firești cu creatorul, se vrea, se dorește substituită acestuia.

Este aci, întreg și greu, prețul orișicărui rod, oricărei fapte.

Pentru cel ce a izbutit sau a rodit, în orice faptă, crește de-a dreptul din izbândă împrejurarea care-l pierde. Căci în bucuria de izbândă, în locul contemplării smerite a rodului ca dar, în locul deschiderii sufletului în mulțumire către acela prin care ai biruit, stă sentimentul aproape inevitabil al creaturalului, al celui care se simte pe sine însuși început, părinte, creator, în loc de „martor". Prin aceasta însă omul pierde rodul izbânzilor și cade, pentru că, în loc să continue s-asculte, începe să se îngâne pe sine, să „invente", să clădească. Lucrul e atât de cunoscut părinților duhovnicești, încât Sfântul Nil Egipteanul povestește în sfaturile lui pentru prooroci că unul din mijloacele cele mai des folosite de diavol, ca să piardă pe călugării cu râvnă, e izbânda. În fața stăruinței călugărului în post și rugăciuni, diavolul se preface învins și fuge. Iar sufletul credinciosului se mândrește că l-a-nvins, și cade. Ci atunci diavolul se întoarce cu alți șapte diavoli în sufletul celui căzut și îl robește.

Așa e și cu scriitorul. Sunt unele arătări transcrise-n clipele de viziune, mai mult pentru fixarea lor decât pentru răspândirea lor prin publicare, de care ți-este teamă să le atingi. Nimic în ele nu e plăsmuire voită, meșteșug.

Vedeniile tainice, arătările nu țin mult și, în starea omului normal, cu neputință e să le mai reconstitui. Orice „îndreptare" ai aduce, treaz, acelor lucruri care ți s-au dat, și care, prin urmare, nu sunt ale tale, ci pentru care ești numai un vehicul, un instrument de expresie, le strică. Dar „demonul" literaturii te îmbie la ureche, autorule, să le îndrepți, să le „înfrumusețezi" și să le tulburi cu elemente de ordin profan, neautentice, nevăzute. Faptul. Sacrilegiu, analog aceluia pe care l-ar face un îndrăgostit care ar căuta într-un dicționar epitetele de adresat iubitei sale...

Cât privește luarea în deșert a numelui lui Dumnezeu, primejdia e și mai mare. Aci, diavolul purcede prin năluciri. Ia chip de înger!

Ispita de a lua „în deșert numele lui Dumnezeu" e, pentru artist, fără seamăn. Gândiți-vă că suntem într-un domeniu în care intuiția sensibilă, nici rațiunea nu mai dau spiritului nici un control despre ce văd. Și e cunoscută, iarăși de la Sfântul Nil, observația literarizată odinioară de Bernanos, că, spre a pierde pe omul duhovnicesc, diavolul ia adeseori chip de înger, nălucindu-i un zel mincinos spre cele sfinte, arătate în spurcată închipuire.

Primejdia e cu atât mai mare cu cât antitetic, în calea sufletului necredincios față de dezvăluirile ce i s-arată, stă păcatul împotriva Duhului Sfânt, păcatul care nu se iartă. Se înțelege că cei mai mulți vor prefera să se smintească, crezând în autenticitatea unor vedenii mincinoase, mai curând decât să riște primejdia tăgăduirii Adevărului.

Pentru un scriitor atât de puțin *critic* față de arătare cum e Paul Sterian, *năzăreala* nu e desigur un fapt rar!

Dar există pentru oricine *„grade"* ale năzărelii.

Pentru Paul Sterian, nu. Obstinat, va urca, fără tranziție, cu încăpățânare și fără înmuierea inimii, toate treptele acestui păcat.

Familiaritatea poetului cu Dumnezeu și cele sfinte e cu atât mai mare cu cât se află mai departe de intuiția autentică, adevărată. Cu cât contactul e mai strâns, cu atât

poetul e mai sfios față de propria lui arătare. Cu cât, dimpotrivă, e mai declamator și mai retoric, cu atât roadele sunt culese mai departe de pomul cel bun.

Păcatul suprem, sub acest raport, îl constituie, după noi, în volum, versul în care tocmai vraja îi reușește, adică în cea mai izbutită dintre încercările lui de simulare, în care comite cu adevărat „sacrilegiu“, siluind înțelesul grav al celei mai înfiorătoare dintre taine, făptuind astfel o adevărată profanare a „arcei“, pentru care, în vremuri mai credincioase, ar fi trebuit să fie ars!

Eram un Dumnezeu
Cu a lui Femeie...

(p. 43)

(Din păcate, a trebuit, de curând, să vedem căzând și pe alții, de mai sus, în același păcat.)

Sancțiunea unui asemenea păcat e, todeauna, secătuirea izvorului orișicărei inspirații ulterioare. Izolarea în pustiul arătării. În arșița setei de Dumnezeu, fără puterea împlinirii, fără vederea lui, fără nădejde! Preînchipuirea iadului lăuntric.

Într-adevăr, sufletul care s-a substituit lui Dumnezeu care-a spus: „Facă-se voia mea“, sau: „Așa înțeleg eu“ — pune între el și Dumnezeu zidul nepătruns al negației constituită de propria lui afirmare.

Partea ciudată e că omul duhovnicesc nu seacă cu totul prin aceasta! E adevărat că uneori se lasă năpădit de ispite, ca ogorul de scaieți. Punctul de ajungere al căderii din har e atunci idolatria. (A oricui.)

Dar asta se întâmplă uneori. Nu todeauna.

Alteori, cu pierderea izvorului de har, omul nu pierde și amintirea-nflăcărării. Cenușa-n care jarul stă ascuns mocnește-n suflet, omul își amintește de starea-n care a fost, cu jind și cu dorire. El n-o mai poate regăsi, de-acum vorbește parcă glas străin de sine:

S-a rupt în mine un resort...
Sunt gol, sunt supt, sunt stors.

În această stare apar *ispitele* ca frenezii, năluciri care te îndeamnă să te dai oricui, de mult ce te simți singur.

Dar față de „duhurile care dănțuiesc cu călcâie de ispită“ sufletul păstrează amintirea unei stări superioare, care-l ferește de căderea în freneziile păcatului ușor, prin disprețul mulțumirilor mărunte. (Să ne amintim de Faust în pivnița lui Auerbach.)

E punctul de unde încep de obicei căirile și apoi pocăirile și apoi canonirile.

Căirea adevărată se traduce la Paul Sterian în forma unei crispațiuni intense asupra a ceea ce i-a rămas în mâini din ce a trăit. Din rod i-au mai rămas numai cojile, semnele. Pe ele le va flutura strigând: „Evrika!“, la lume. Ca semn de pocăire. De căință.

Dar căința lui nu e todeauna sinceră, adică fără vicleșug. Uneori el se complace cu păcatul. Și socoate că din aceasta va lua rod.

Tovărășia cu „blestemații" de alte Andreiev, Dostoievski, Șestov, Baudelaire, Rimbaud, Poe sau Cocteau e la modă.

Ba, simulează uneori chiar *superioritatea celui de dincolo de păcat*. Își îngăduie, în acest hal, familiarități cu Dumnezeu și cu sfinții. Aci deosebirea de Arghezi, rob aceluiași păcat, este flagrantă.

Arghezi e un răzvrătit lucid; apăsat de povara păcatului, care își face o glorie din încercarea neputincioasă de a se împotrivi lui Dumnezeu. Cel puțin o glorie poetică.

> *Păcatul meu adevărat*
> *E mult mai greu și neiertat.*
> *Cercasem eu cu arcul meu*
> *Să te dobor pe tine Dumnezeu!*

Paul Sterian procedează altfel: ca să mascheze propria lui jenă, în loc să ia frunza de viță, simulează familiaritatea cu Dumnezeu. În lipsa inspirației, care, pe motivul arătat, i se refuză, *se preface* că stă de vorbă cu Dumnezeu și cu sfinții. Se preface că vede pe Dumnezeu. În realitate, se vede doar pe sine (Narcis) și proiectează asupra lui Dumnezeu păcatele și neputințele proprii *(Hristosul meu e un urs ne-ndemânatic)*. Își face o scuză pentru el din scrutarea planului lui Dumnezeu, în care, având loc păcatul, acesta trebuie să aibă desigur un sens care să-l scuze. Poziția aceasta a păcătosului e cunoscută duhovnicilor de veacuri.

Păcatul acesta este pur spiritual: desfrânarea spiritului! Simulată este deci canonirea *trupului* ca pocăire, în locul supunerii totale în duh, voinței lui Dumnezeu. Sterian se supune în fapt acestei voințe, căci n-are încotro. Dar îl paște-n cap gândul machiavelic: „Să ne facem o glorie din lucrurile la care ne silește împrejurarea". Deci nu se supune decât în aparență. E omul care face necontenit apel împotriva acuzatorului: protestantul, iudeul din creștin. Bloy[8], cu care Sterian seamănă în multe privințe și pe care, în alte privințe, îl copiază, scria despre anatemă: *„J'eu appelle de Ta justice, à Ta gloire" (Le Salut par les Juifs)*. Care nu trebuie certat pentru că face apel. (Asta e ce e viu în el.) Ci pentru că e vecinic nemulțumit împotriva lui Dumnezeu. Cârtește. (Efialt.)

Pentru o fire așa de zvăpăiată, numai o disciplină de fier ar putea fi o înstrunire, un control ceas cu ceas al intuițiilor. Un barometru de neliniști, cârma în mână și ochii înfipți în polul fix. Ascultarea, cum zic călugării. Tăierea voiei.

În loc de asta, pocăința lui Paul Sterian este o frenezie de gesticulări dezordonate. Aci experiența propusă altora e de-a dreptul primejdioasă! Desigur, căile Duhului sunt necuprinse. Și Duhul e un alt nume al libertății. Totuși, Paul Sterian nu are dreptate să abuzeze de sine. Să se lase dus. I-am scris odată asta în numele „frumuseții", în numele talentului care vine de la Fiul, pe care, cum nu ești iudeu, n-ai dreptul să-l tăgăduiești în numele Duhului Sfânt. Căci la aceasta ajunge pe dedesubt spiritualitatea lui Paul Sterian. La o restaurare a arbitrarului răzbunător al lui Iehova. Și la un fel de justificare a anatemei, care-l pune pe un plan cu Andreiev, Șestov sau Bloy.

În fond, frenezia gesticulatoare și mazochistică a *pocăirilor* e numai un trucaj abil. „Autobătaia cruntă“ de care vorbește poetul nu este o pocăire, ci un protest nietszchean împotrvia milogelii creștinilor către Dumnezeul lor, făcut din punctul de vedere al Dumnezeului celor tari. Când poetul își va publica și celelalte versuri, vom vedea originea pocăirilor cu texte-n mână, apărând de aiurea. Vom vedea atunci că avem de-a face mult mai mult cu o „ispită“ decât cu o canonire. Afară numai dacă „canonirea“ însăși nu ar fi o ispită a mândriei.

Portretul Margaretei Sterian[9] confirmă în totul supoziția noastră; Margareta Sterian l-a zugrăvit ca pe un om „rău“, cu nările senzuale, crispate ca în fața mirosului de pucioasă, cu trăsăturile chinuite parcă de oboseala unei răfuieli lăuntrice. Nimic liniștit și senin în înfățișarea lui *actuală*. Doar capul aplecat pe o parte și ochii care privesc parcă dureros dincolo de lucruri arată că poetul a ascultat *cândva* ceva de care se silește acum zadarnic să-și aducă aminte!

VI. Mărturie și măsluire

Răsfrângerile literare ale stării duhovnicești arătate mai sus sunt, cred, următoarele:

La un moment al existenței sale, Paul Sterian a fost pus în fața întrebărilor inevitabile ale vieții. Și a primit pentru ele, *de sus*, răspuns și mângâiere.

Paul Sterian a transcris poetic notațiile corespunzătoare acestor momente ale experienței sale. Lor le datorăm tot ce e esențial clăditor și valoros în poezia lui Paul Sterian.

Lor le datorăm cele patru tripticuri: *Tripticul Epitafurilor (2, 3, 4)*, al *Îndoielilor (11, 12, 14)*, al *Căirilor (29, 30, 31)*, și al *Rodirilor (25, 27, 42)*.

Tot lor le datorăm: *Dipticul Umiliților (35* și *39), Veverițele (17), Dumnezeu (9), Predicile pentru Vivi*[10] *(33* și *36), Ispita (20), Beția (28), Răbdarea (46)*, precum și ultimele patru versuri din poezia *44*.

Cele mai multe dintre acestea sunt adevărate bucăți de antologie. Și ele vor rămâne în orice caz în antologia sufletului creștinesc al țării noastre!

Eu știu cum aș putea lăuda mai mult versurile care alcătuiesc acest miez bogat în daruri al poeziei lui Paul Sterian.

Nu știu ce să prețuiesc mai întâi: adâncimea, armonia sau autenticitatea? Înstrunirea fermecătoare a coardelor sensibilității sau chipul în care versul servește de aripi saltului în înălțime al sufletului nostru? Să-i slăvesc chipul în care ne învață sau chipul în care ne mângâie? Să arăt exactitatea transcripțiilor sau autenticitatea arătărilor, stilul lor care e acel al celei mai curate drepte slăviri? Sau să le transcriu, fără nici un comentar, direct, una după alta?

Nu știu. În ce mă privește, nu pot privi acest miez cu spirit critic. Deschiderea ochiului scrutător în preajma fâlfâirii aripilor Duhului poate fi păcat de moarte. Iar mărturisirea singuratică a unuia poate fi sminteală. Nu am pentru cetitor alt îndemn

decât acesta: să le cetească. Să le cetească acum, în după-amiezile de vară în care „trupul e obosit și a cetit toate cărțile".

Dintre cele *21* de bucăți, nu toate sunt perfecte poeticește, multe cu stângăcii și imperfecții, uneori tolerabile, alteori de-a dreptul regretabile, pentru că incorectitudinea vine nu din lipsa de meșteșug, ci din neglijența transcripției. Ceva mai atent să fi fost Sterian aripilor cântării și poezii ca:

nu te mânia dacă-ntârzie...
(49)

ar fi putut fi capodopere.

Dispretul de formă față de acestea, simulând dezinteresarea voită, nu stă în refuzul de a se atinge de produsul inspirației spre a-i impune o organizare, de vreme ce poezia a suferit modificări între manuscris și tipografie, ca și altele izvorâte din aceeași vână de inspirație.

Totuși forma e, fără îndoială, pentru toate aceste poezii din primul grup, un lucru de a doua mână. Anumite preocupări apar aci, la Sterian, numai în legătură cu funcția pe care trebuie să o aibă sicriul lui versificat:

Nu-ți cer să fie cine știe ce lucrat
Dar ai grijă să fie bine încheiat
Să nu se desfacă prea repede
Fiindcă în groapă el o să-mi fie multă vreme pat[11].
V (p. 22)

Lucru curios însă e faptul că în acest grup găsim mult mai puține incorectitudini decât în celelalte, unde cetim versuri imposibile, ca acestea:

Lună lină limpezime
Împărtășire de azime...
(13)
Porumbielul cu plisc de nea
Ca Treimea...
(19)

cu toată pretenția lor de armonie savantă prin contrastul accentului tonic cu cel ritmic — sau versuri de umplutură cu sens aproximativ și incorect:

când popa o să gargarisească înainte să mă culce
«Primăvara dulce»...

deși nu fără oarecare farmec pervers, venit tocmai de la aceea ce nu-și îngăduie să exprime.

Restul, de circa *30* de poezii, din care unele fără valoare poetică incontestabilă, de pildă *24*, sunt curate plăsmuiri, îngânări în planul estetic, al celor dintâi sau, din

punctul de vedere care singur ne interesează aici — umplutură, „petice de toate mărimile" (după cum singur le numește, *10)*.

Poetul, ispitit de demonul creaturalului, s-a apucat să „facă" poezii, „simulând", după cea mai desăvârșită formulă valéryană, stări numai pentru a le transcrie. Astfel a simulat pe rând întâlnirea *(5)*, durerea *(13)*, singurătatea *(19)*, frenezia *(23)* etc., pierzând prin aceasta rodul întregii experiențe.

Cea mai desăvârșită construcție de acest gen este *24*, care însă, sub raportul experienței, constituie, după cum am arătat, momentul sacrilegiului.

Demonul literaturii împinge pe Sterian la cele mai triviale ispite literare. El nu șovăiește, în clipa acestor ispite, să se copieze chiar pe sine. De pildă, din imaginea atât de senzual închegată din poezia *20*, dar a cărei arcuire, dacă nu-i scuză, măcar îi acopere parțial trivialitatea:

Fecioara cu simțurile neastâmpărate ca o iapă
Pe care numai sămânța armăsarului o adapă...

imagine care-și are desigur obârșia în anumite texte paterne[12] cetite în copilărie —, poetul va face, copiindu-se pe sine, calificativul „căpăstrului de înfrânări":

pentru armăsarul cu hipersensibile pentru iepi nări.
(26)

Dată fiind prima integrare a imaginii în miezul „ispitei simțurilor tari", revenirea ei în mijlocul „căirilor" ne face să ne îndoim de autenticitatea acestora.

În fața unor astfel de „trădări", s-a pus de unii întrebarea dacă în fond Paul Sterian n-ar fi un sceptic, pentru că surâde ori de câte ori spune ceva serios. E numai o amăgire. „Pentru cel care calcă în absolut, spune undeva Léon Bloy, e stranie imposibilitatea de a nu vorbi serios fără a avea aerul ironic".

Concluzii

Explicarea stăruinței acestor versuri în volum stă, precum am arătat, în poziția detașată a autorului, în momentul publicării volumului, față de starea în care i s-au dat cele dintâi.

Paul Sterian a avut o dată dar și a cedat „ispitei literare", pângărind „darul", simulând meșteșugul și substituindu-se creatural, pe sine, viziunii pentru care era pus să mărturisească.

Pierzându-și darul astfel, el s-a arătat frenetic — după câteva încercări neizbutite de a se agăța de altceva, care i-au lăsat toate gustul amar al păcatului fără consolațiunea sensibilă (aci drumul lui se desparte de acel al lui Arghezi, care și-a idolatrizat copiii) — de amintirea stării de har. Orbește, fără evidență actuală, Oedip purtat de mână-n lume de versurile lui mai vechi!

Cetitorul care vrea să-i facă dreptate lui Paul Sterian să sară peste aceste ultime versuri. În volumul meu am tras cu creionul peste ele, credincios în aceasta îndemnului, amintitor de Rilke, din fruntea volumului:

Din cojile versurilor iese carnea fructului oprit
Sau diamantul clar prin care însuși Dumnezeu a privit.

Și, deși în faptul grâul nu se poate despărți de neghină pân' la urmă, să lăsăm în gând, la o parte, aceste coji, rămânând numai cu piatra prin care strălucește vedenia lui Dumnezeu.

Și-n ce privește pe poet, să deplângem farmecul prin care, acel care a avut neasemănata bucurie a gustării miezului, se mai poate întoarce la gustul de acum amar și putred al cojii?

*

Și așa se face că intervenția stricătoare a poetului mă silește să spun mult mai puțin bine decât aș fi vrut, despre acest volum pe care l-am îndrăgit cândva în manuscris.

Cu meritele și scăderile lui, volumul lui Paul Sterian aduce totuși istoriei spirituale a generației din care face parte o dovadă.

Dovada că această generație a trăit, la un moment dat, o experiență duhovnicească autentică.

Că sub înrâurirea unora sau altor împrejurări, momentul acesta de trăire, de contact a fost depășit și răsturnat e un lucru care nu zdruncină cu nimic prima afirmație. Dimpotrivă. Stilul „căderii din dar“, dacă mă pot exprima astfel, așa cum rezultă din volumul lui Paul Sterian, e tipic, aș zice clasic, pentru căderile duhovnicești, fapt care confirmă autenticitatea experienței precedente!

Din tineretul care urcă sub ochii mei pantele renumelui literar, puțini sunt mai apropiați de „genialitate“ decât Paul Sterian. Mulți au desigur mult mai mult talent ca el. Și mulți sunt desigur mai celebri. Nici unuia nu i-a fost însă dat să se poată da atât de întreg, atât de definitiv ca lui. De aceea îmi vine să surâd la sfatul unor admiratori „par malentendu[13]“, ce par a nu fi pătruns defel „planul“ pregătirilor, care îl îndeamnă, cu superioritate, „să continue“ că „poate va reuși, cu vremea... mai târziu, să facă versuri, odată cu maturitatea“.

Însemnările acestea nu-i plac lui Paul Sterian. El ar fi preferat o analiză literară, care să arate *meritele* „poetice“ de meșteșug ale volumului său. Semnalez aici această dorință, numai spre a arăta încă o dată unde se află azi poetul față de izvorul de inspirație a pregătirilor! Analiza literară desigur că și-o va avea, dac-o dorește! Dar nu de la mine[14].

REVISTA „GÂNDIREA“

După mai bine de un an de întrerupere dramatică a gândului românesc, revista „Gândirea“ a ieșit proaspăt de sub teascuri.

„Mărturisirea de credință“ a lui Crainic, „Fragmentul despre Aghia Sophia“ al lui Blaga, nuvela lui Victor Ion Popa, studiul critic al d-lui Busuioceanu despre *Poezia lui Crainic* și — *last, not least*[1] — eseul lui Dan Botta *Charmion sau despre muzică*, se împletesc cu poeziile d-lor Voiculescu și Ștefan Nenițescu, dând numărului o înfățișare sărbătorească.

Din durere, „Gândirea“ iese îmbogățită. Nichifor Crainic proclamă continuitatea ideologică a revistei și întâietatea spiritului, așezând criteriile lui în Dumnezeu și-n sufletul neamurilor, amândouă izvoare firești ale Adevărului. (De ce amândouă firești; ci nu unul firesc și unul suprafiresc, domnule Crainic?)

După o evoluție de la etnic la spiritual, Nichifor Crainic vrea să integreze azi etnicul în spiritualitate. Soluția lui nu pare a se fi schimbat:

„În Dumnezeu Adevărul e absolut; în inima neamurilor, e în măsura în care această inimă se pune de acord cu voia dumnezeiască“.

Măsura și judecata neamului rămân deci dincolo, în Chip și Asemănare. Prin aceasta, Nichifor Crainic evită „păcatul lui Dostoievski“, care-l pândea: îndumnezeirea poporului, confuzia împărățiilor.

Sigură pe poziția ei, „Gândirea“ face „pogorământ“ cu paginile neoplatoniste ale lui Dan Botta și cu cele maurrasiene ale lui Toma Vlădescu, desăvârșite în factura lor specifică, deși roade ale altei spiritualități decât cea creștină. „Gândirea“ se înfățișează, astfel, cu realizări mai largi decât ne îngăduia s-o nădăjduim programul său.

DAN BOTTA: „CHARMION SAU DESPRE MUZICĂ“

Îndeosebi dialogul lui Dan Botta ne încântă. De la *Lauda către Dedal*[1], rostită într-o după-amiază de primăvară a lui 1921, de către Vasile Pârvan, limba românească n-a curs în tipare de o armonie mai perfectă.

Cu toată desăvârșita ei virtuozitate formală, cântarea lui Dan Botta despre cântec dansează, alunecă, înconjoară taina sensului adânc al melodiei, mai mult decât o pătrunde.

Toată orchestrația pârvanică era desfășurată ca o catedrală, ritmic, pe arcuirea unui gând. Viața formelor se isca din presimțirea acestui gând, ca un receptacol. Mult timp după ce muzica din cuvinte se sfârșea, tăcerea gândului necomunicabil stăruia ca un centru de atracție surdă, reorganizând ideile și simțirea ascultătorului.

Ce rămâne din *Charmion*-ul lui Dan Botta, dincolo de alunecarea melodiei, decât reminiscența euforică, halucinantă, divină, dacă vreți, a armoniei?

O hotărârire nestrămutată, apriorică, un canon, impus ca un „liturgic somn de norme“ al artei sale, constrânge pe Dan Botta să rezolve sensul cuvântului în muzicalitatea lui. Dialogul lui construiește astfel lumea la fel cu *Eupalinos*[2]-ul lui Valéry — ca văl al unei iluzii: scânteietoare simetrie de forme în jurul unui conținut absent.

Prin aceasta, poematica lui Dan Botta, mai pură decât cântecul pârvanic, rămâne totuși dincoace de rezonanțele lui adânci, viscerale.

Va dobândi oare vreodată graiul lui Dan Botta, care cântă azi așa de frumos cântecul, rezonanța surdă a tresăririi în fața esențialului, a gândului care nu mai e „joc secund“?

Va simți el, vreodată, dincolo de strălucirea zeilor lui rotunzi, neliniștitoarea prezență a Anankéei? Sau va rămâne totdeauna în lumea idealităților albastre „de peruză“, ca Léon Paul Fargue, în ascensiunea lui solară, pe-o scară atârnată-n vânt?

DAN BOTTA

Ceea ce m-a impresionat mai mult la Dan Botta n-a fost nici extrem de serioasa lui cultură clasică, pe care n-am mai întâlnit-o la nici un om din generația mea. (Numai el cetise în textul original pe Platon, pe Plotin și frecventase îndelung tragicii și istoricii greci în texte, pe Virgiliu, pe Catul, pe Augustin, pe Villon sau pe Dante.)

Nu mă impresiona, spun, erudiția lui strălucită, făcută nu din lucruri învățate, ci din prietenia de toate zilele cu aștrii, nici felul în care frecventarea continuă a izvoarelor dădea convorbirii cu el bogăția și rezonanța pe care nu le-au avut convorbirile cu cei ce trăiesc în tovărășia izvoarelor de a doua mână.

Nu mă impresiona nici preocuparea lui excesivă de formă — eroarea fiind sub acest raport pentru el: păcat mai de neiertat decât perfidia sau prostia; nici vecinica lui tovărășie cu dicționarele de rădăcini greco-romane, care dădea convorbirilor cu el un miez pe care nu-l găseai la nimeni altul din oamenii generației mele; ceea ce mă impresiona la el era unitatea de expresie în care-și construise ființa, stilul vieții.

Nenumărate sunt isprăvile prin care se ilustrează această unitate aristocratică de stil, această voință de a-și ține viața la înălțimea marilor modele, ferită de aplecările îngăduitoare ale vulgului. Mișu Polihroniade îi rezervase în *Parada criterion* pasagii care stârneau deliciul tuturor.

„Bine, dar asta e o listă de idoli?", zice el indignat de ceea ce izbutise să înjghebeze asociatul, alăturând pe Chaplin, de Freud și de Greta Garbo! „O listă de idoli[1] nu trebuie să cuprindă decât marile elevațiuni, în sensul de peripateticieni ai culmilor!".

Precum zice nemuritorul Catul în versurile lui imuabile: „*Praecederunt tibi, partuunt montes, fugaces lactant*..."[2]

Sau, în aceeași *Paradă*, la sfârșitul scenei duioase, în care, după lungi ezitări cărturărești, Mircea Eliade și Sorana Țopa ajungeau să cadă de acord asupra sensului concret și viu al krișnamurtismului, Dan Botta apărea la sfârșit, rotunjind extaziat sensul scenei: „Ce frumos! Daphnis și Chloe!" Asta e fabula. Dar nu mai prejos e realitatea.

Dacă, din întâmplare, îl strângea gheata, cum se poate-ntâmpla oricăruia dintre noi, Dan Botta ne atrăgea atenția: „Șchioapăt, măi băieți. Ca un troheu." De la *troheion* = a șchiopăta.

Altă dată, Ricu Stahl[3], cu care locuia la noi în mansardă, își uitase portefeuille-ul pe birou și îi cerea lui Dan să i-l arunce pe fereastră jos în stradă.

Dan lua portefeuille-ul și i-l arunca pe fereastră cu stângăcia lui obișnuită, de se desfăcea din zbor și hârtiile din el se risipeau — parte pe streașină și parte-n stradă. „Bine, mă, îi reproșa Ricu indignat, nu ești în stare nici să arunci un lucru bine pe fereastră?"

Și Dan Botta se dezvinovățea indignat; „Dar bine, măi, l-am aruncat chiar cu gestul clasic al Discobolului!"

A scris o carte de poezii *Eulalii*[4], plină de îmbinări stranii de cuvinte, pusă sub semnul aprig al avântului. *Cantilena*[5] lui, transfigurare a *Mioriței* rurale sub forma temei dintre „zonele paludate" și „astrele absolute", a fost pentru noi izvor nesfârșit de simboale; „oaia unanimă", pe care și astăzi vreau s-o dau drept firmă unui birt, „fata verde" sau „ciobanul, ciobănel" au fost ani de zile teme de dispute.

Cartea lui de eseuri: *Limite*[6] este, cu *Craii de Curtea-veche*, cea mai frumos scrisă carte în românește de după război.

Eseul despre Valéry mi-a fost dedicat mie — prins de dedicații între Atena și... Petre Constantinescu. Invocația către Atena e de-o nespusă frumusețe, și poate fi comparată cu succes *Rugăminții pe Acropole* a lui Renan sau maurrasienei *Invocațiuni către Minerva*.

Comedia fantasmelor, Alkestis sau *Charmion* au toate aceeași ținută nobilă și admirabil patetism. *Comedia fantasmelor* a fost jucată o vreme la Cluj. Nici ea, nici *Alkestis* n-au reușit să fie reprezentate în București, și replica din *Alkestis*, prin care califică măgari pe cei ce admiră *Patul lui Procust*, este desigur o lămurire a faptului.

Temele romantice sunt o melopee de minunate armonii șoptitoare de izvoare, pe care am avut totdeauna sentimentul că dacă le-ar ceti cu glas tare oamenii bolnavi de piept s-ar face bine, într-atât sunt de armonioase ritmul și respirația frazei.

Paul Valéry[7], *Conceptele Mediteranei* sunt studii ermetice, nu vane. Iar *Unduire și moarte*, de la care a izvorât polemica cu Blaga[8], reia în fond teme dezvoltate larg în acel *Charmion*, care mi-a prilejuit cândva, în „Criterion", o comparație cu Vasile Pârvan[9]...

Izolat în contemplarea zeilor lui rotunzi, Dan Botta are detractori și admiratori tot atât de hotărâți.

Adrian Maniu, Rosetti, Șerban Cioculescu, Călinescu au pentru el un dispreț de profunzimi variabile. Primul îl așază printre ecourile lui Barbu, al doilea îl așază — cu o orbire totală de judecată de care nu sunt capabili decât criticii cu principii (vezi Maiorescu, comparând pe Bodnărescu lui Eminescu) — sub Simion Stolnicu, poet merituos, dar care nu face decât să psalmodieze pe Dan Botta. Călinescu, cu aceeași lipsă de instinct de care face dovadă în toată opera lui, îl găsește de factură ovrei... Rosetti tace. Camil Petrescu pufăie pe nas.

Cu tot acest dispreț al criticilor, Dan Botta are o influență netăgăduită în literatura română, pe care, împotriva conspirației tăcerii criticilor „consacrați", trebuie să i-o recunoaștem.

Nu numai prin acei „zece admiratori" de care vorbea Oscar Lemnaru, care, fiind cei mai aleși, prețuiesc singuri cât tot restul pleavei celeilalte, dar și prin poeții mai tineri ca el...

Nu rar mi-a fost dat să întâlnesc printre versurile prezentate la premiere Fundațiilor, la concursul autorilor needitați, versuri ca: „Elegie, cântec-plâns", a cărui parafrază după „Eulalie, sunet-Crin" este stră-vizibilă, pentru cine nu pune ochelari de critic ori urechi de măgar.

Totuși, ostracizarea aceasta relativă îi face sânge rău lui Dan Botta.

Polemica lui cu Blaga, care i-a recunoscut totuși „melodioasa sterilitate", a fost, cred, pentru el, mai mult un act de enervare într-o epocă de excesivă izolare, la care nu puțin a contribuit ambianța care dădea lui Blaga un pontificat iritant pentru dânsul.

Ce deosebire totuși între Blaga, poetul misterului cotidian, al cerului care se închide, și Dan Botta, poetul apolinian, al soarelui-răsare!

Cu statul lui egiptean, înalt și blond, lat în umeri și îngust în șolduri, cu chipul lui asimetric, cu ochii lui albaștri plumburii și totdeauna frământați și cu părul arcuit în volute, Dan Botta constituie un perfect contrast cu fratele lui, Emil Botta, strălucit interpret al lui Werther — cu fața albă ca varul, brun, cu fruntea liniștită și visătoare și cu doi ochi verzi aprinși ca două felinare, poet și el valoros, dar cu sevă rimbaudiană.

Opuneam pe Dan lui Emil ca *Întunecatului April* pe *Luminosul Iulie*.

Om de concepții mari, abstracte, preocupat de dezvoltările formale și cu totul lipsit de simț practic, ambiția lui Dan era priceperea în afaceri, în care totdeauna se încurca, și specialitatea economică — pe care cineva îndăznise să i-o conteste.

Adevărul e că — cu aceleași intransigențe — Dan Bota a făcut cândva pentru Institutul de Conjunctură un raport asupra transporturilor, care a stârnit admirația unor oameni nu tocmai nepricepuți, ca bătrânul inginer Periețeanu și a lui Octav Onicescu.

În vremurile de cumplită sărăcie, Dan se hrănea cu lapte și cu miere, nu fără să sublinieze: „ca zeii", sau cu pâine pe care întindea muștar. Nu putea suporta păsările tăiate și se supăra dacă-l pofteai la masă și, uitând că nu îi plac, îi ofereai pui fript sau o rață pe varză.

Dan Botta a fost o candelă de nețărmuită strajă a românismului și a țelurilor lui înalte.

Nu știu dacă alt om din generația mea a avut și are despre român o concepție așa înaltă, de totală și intransigentă ca el.

În zilele sfâșierii Ardealului a fost la Cluj, ridicând lumea, lamentându-se și blestemând, trist că nu poate curma firul soartei...

A publicat apoi periodica „Dacie"[10], ziar de nobilă ținută, care a luminat în întunericul din jur candela răsăritului ce avea să vie, dând teme și temeiuri de încredere în noi și în trecutul nostru de slavă, tunând și fulgerând olimpian împotriva trivializatorilor misiunii noastre românești, întemeiat pe o vastă erudiție istorică și

impresionat de o justă atitudine exegetică, deși lovea în frunte istoria reptilină — ca orice istoric, totdeauna pe măsura istoricilor — care căutau să lumineze chipul țării cu raze de împrumut. Nu e deci de mirare dacă, răscolind tipul dac, despre care a dresat un tablou bogat ca o amenințare, l-a atacat Șerban Cioculescu, criticul subtil, care, deși inteligent, are uneori obsesii și manii, care i se par criterii și care în realitate îl împiedică să vadă și să înțeleagă lucruri pe care, dacă le-ar vedea, i-ar prilejui desigur multă bucurie... în loc să construiască, artificial și fals, imagini închipuite numai de pofta construcției.

Astfel, confundarea atitudinii limpede clasicizante și de înaltă ținută etică, a lui Botta, cu misticismul obscurantist sălbatic al unor obârșii tulburi, mi se pare o opacitate de vedere atât de grosolană, încât mă pune în gardă față de orice judecăți ale criticului severinean.

Comunitatea mea de admirație cu Dan pentru Eminescu, în care reflecția lui este un necontenit izvor de îmbogățire a cunoașterii poetului, este umbrită de disprețul total, tăios și fără putință de apel, pe care-l are pentru Caragiale, pe care eu îl admir deopotrivă, dar altfel.

PENTRU EUGEN IONESCU

Lucrarea intitulată *Nu*, a lui Eugen Ionescu, cuprinde două părți distincte:

1) Un triptic, intitulat el însuși *Nu*, alcătuit din trei studii critice, consacrate domnilor Tudor Arghezi, Ion Barbu și Camil Petrescu;

2) Un eseu asupra activității critice, adică asupra circumstanțelor, esenței și funcțiunii criticei literare în genere, urmat de ilustrații speciale privitoare la România — intitulat *Fals itinerar critic*.

Deși cele două părți ale lucrării se deosebesc atât ca gen, cât și ca factură, ele constituiesc totuși, la un loc, un singur tot, din următoarele puncte de vedere:

1) sub raportul unității de intenție a lucrării; întrucât amândouă servesc aceluiași scop: demascarea imposturei ce se ascunde grav sub numele de critică;

2) sub raportul dialecticei interne a lucrării; întrucât partea a doua izvorăște din cea dintâi, printr-un proces de dezvoltare interioară, adică printr-o întoarcere reflexivă a autorului asupra lucrărilor cuprinse în prima parte.

După cum arată titlul lor colectiv: *Nu*, cele trei studii critice care alcătuiesc partea întâi a volumului se înfățișează ca o reacție împotriva cotei literare de care se bucură, în ochii publicului și ai criticei oficiale, trei autori consacrați ai poeziei și ai prozei românești contimporane.

Ca atare, tripticul nu constituie un exemplu de critică academică; ci un specimen de ceea ce Thibaudet a numit cândva *„une critique de combat“*. Nu e deci atât vorba de o verificare a solidității piedestalului celor trei „idoli“ ai literaturii românești contimporane; cât de o încercare dinamică de a zdruncina, din complexul cultural și social al vremii, tipul de sensibilitate artistică și literară care i-a impus acestuia. Însemnătatea judecăților rostite de autor în această parte a lucrării trebuie deci apreciată în raport cu scara valorilor pentru care militează acesta.

Interesul tripticului nu-mi pare însă a sta atât în judecățile pe care le rostește, cât în procesul mintal pe care îl prilejuiește.

Într-adevăr, cele trei studii care îl compun nu sunt omogene.

Primul eseu, consacrat poeziei lui Tudor Arghezi, e un specimen de ceea ce s-ar putea numi — în raport cu celelalte — critică propriu-zisă. Adică gata făcută. Ceea ce vedem aici este rezultatul unor operații critice sfârșite, prezentat singur și nealterat de alte preocupări.

În al doilea eseu însă, consacrat poeziei lui Ion Barbu, începem să desluşim, în note și printre rânduri, alături de șirul judecăților critice propriu-zise, un al doilea șir de preocupări. Un fel de oglindă introspectivă ne descoperă aci, din când în când, printre judecățile critice, pe critic judecând.

În al treilea eseu, ideea critică este complet depășită de circumstanțele care întovărășesc actul critic. Judecata prozei lui Camil Petrescu e numai sâmburele unui proiect de critică înăbușit de împrejurări. Eseul e mai mult jurnalul acestei înăbușiri, povestea unei critici care nu ajunge să poată fi formulată din cauza circumstanțelor externe (combinații, gafe, coterii), după cum critica barbiană din al doilea eseu nu se putuse formula din pricina celor interne (veleități, ambiții și incertitudini).

De-a lungul primei părți se observă așadar o mișcare de la critică la jurnalul de critică (în felul în care se vorbește uneori de „jurnalul de roman“), un proces de regresiune de la critica gata făcută la critica în curs de a se face — mișcare spirituală care transformă, pe de o parte, treptat, eseul în „șantier“ (în sensul încetățenit la noi de Mircea Eliade) și care, pe de altă parte, îndrumează pe nesimțite pe cetitor către partea a doua a volumului, în care lucrurile vor fi date pe față în alt plan, acela al *Falsului itinerar critic*.

Cu partea a doua, tabloul se schimbă brusc. Alunecarea nesimțită de la critică la jurnalul criticei se oprește. Atitudinea autorului capătă consistență prin faptul că acesta ia cunoștință de alunecare și o transformă în metodă, situându-se astfel pe terenul ferm al criticei activității critice. Aci, câmpul de cercetare se lărgește și se generalizează. Obiect al cercetării încetează de a fi cutare judecată critică particulară, și devine însuși actul critic, privit în generalitatea sa, act critic a cărui autenticitate, garanție și semnificație sunt scrutate de autor cu aceeași intransigență și libertate spirituală, cu care operase în prima parte asupra obiectelor acestuia.

Cu toată deosebirea lor de factură, cele două părți ale volumului sunt legate așadar între ele dialectic, printr-un proces de interiorizare care duce de la cea dintâi la cea din urmă. Primul studiu include condițiile spirituale din care generează cel de al doilea; iar cel din urmă nu e decât un fel de „*défense et illustration*“[1] a punctului de vedere din care sunt rostite judecățile din cel dintâi. E aici, fără îndoială, un fapt care atenuează mult din caracterul supărător al judecăților rostite în prima parte, întrucât dobândesc — prin referire la tezele din partea a doua — o semnificație cu totul nouă.

Odată lămuriți asupra genului și asupra structurii volumului, să încercăm să-i pătrundem mai de aproape semnificația. Operație nu tocmai ușoară, întrucât acesta e plin de pietre de poticnire, pe care dacă nu le știm ocoli, ne putem lesne tulbura în judecată. Cu atât mai mult, cu cât aceste capcane sunt voite și par a fi introduse în carte anume ca să ne tulbure.

S-a spus că Eugen Ionescu ar fi „copilul teribil“ al tinerei generații și că tocmai de aceea volumul lui nu trebuie premiat, spre a nu încuraja lipa de seriozitate a unui om dotat de altfel cu netăgăduite însușiri critice și literare. (E, dacă nu mă înșel, teza domnului Șerban Cioculescu, susținută mai întâi în comitetul de premiere și reluată apoi, după înfrângerea ei în acest for, în „Vremea“, de fostul asociat de la „Kalende“, d-l Pompiliu Constantinescu; n.a.)

Cu asta, unii examinatori superficiali ai volumului l-ar putea înlătura de la început, pe temeiul neglijențelor de stil, al greșelilor gramaticale, al efectelor ieftine, al scăpărilor și al obrăzniciilor care — zice-se — mișună în lucrare. Cred totuși că, procedând în acest fel, ar însemna să judecați bunătatea unui miez de nucă după tăria și amărăciunea cojii.

S-a mai spus că lucrarea nu trebuie premiată pentru că distingerea ei ar însemna solidarizarea juriului cu judecățile cuprinse-n ea, privitoare la un autor sau la altul. (Tot domnul Cioculescu declara că nu se poate premia un studiu critic consacrat lui Tudor Arghezi, nu atât pentru că ar fi pătimaș, cât pentru că ignoră izvoarele adevărate ale poeziei argheziene; n.a.)

Socotesc problema greșit pusă. Mai întâi, cartea lui Eugen Ionescu nu cuprinde o lucrare de critică literară propriu-zisă, în care esențialul să fie constituit din judecățile autorului despre X sau despre Y, decât ca punct de plecare pentru alt itinerar. Volumul intitulat *Nu* cuprinde în realitate — cum am arătat — un eseu asupra activității critice în genere, în care elementul important e constituit de reflecțiile autorului asupra acestei materii. S-ar putea deci ca erorile de judecată sau omisiunile constatate în primele eseuri să aibe o semnificație exactă în raport cu ansamblul lucrării.

Apoi, premierea unui autor nu implică niciodată în chip necesar însușirea vederilor acestuia de către juriu, adică recunoaștera exactității lor, ci numai recunoașterea valorii lor artistice sau literare.

În sfârșit, în perspectiva solidarizării juriului cu părerile autorului în ipoteza premierii, creează juriului dificultăți cu mult mai mari, din alte puncte de vedere; de pildă, în privința propriei lui situații.

Așa că nici acest argument nu-mi pare destul de valid.

Paradoxalitatea situației în care s-ar pune juriul în cazul premierii lucrării a tulburat și ea sentimentul demnității critice a unora din membrii juriului. (E aci materia principală a scrupulelor domnului Tudor Vianu, care a și demisionat pe acest motiv din comitet, în momentul în care acesta a hotărât premierea. Scrupul reluat și el în „Rampa“, de către domnul Ionel Jianu, la apariția volumului; n.a.)

Într-adevăr, prezentarea unei lucrări care tăgăduiește existența obiectivității critice, la aprecierea unui juriu executat în total și-n parte-n lucrare, dă naștere unui sistem de relații prea interesante, și pune atât pe autor, cât și pe juriu în situații prea amuzante, spre a nu fi examinate aici cu toată seriozitatea.

În primul rând, confruntarea tezelor din volum cu actul prezentării acestuia la aprecierea unui juriu pune pe autor în imposibilitatea de a fi premiat. Căci:

a) sau Eugen Ionescu are dreptate-n carte și nu există critică serioasă; dar atunci actul de prezentare a volumului e un act lipsit de sens, care, ca atare, nu poate fi premiat;

b) sau există o judecată critică serioasă, capabilă de aprecieri obiective, și în acest caz prezentarea lucrării ar avea sens; dar atunci volumul nu poate fi premiat pentru că le tăgăduiește.

Ce sens mai poate avea atunci prezentarea cărții?

Aici intervine paradoxul.

Căci punând astfel juriul, a priori, în situația de a-i respinge lucrarea, Eugen Ionescu se aranjează să impună acestuia recunoașterea tezelor sale.

Într-adevăr, confruntând tezele din *Nu* cu atitudinile posibile ale juriului rezultă următoarea situație:

a) Premiind — prin imposibil — lucrarea, membrii juriului și-ar da singuri vot de blam, recunoscând prin aceasta explicit exactitatea caracterizărilor nu tocmai măgulitoare ale autorului despre dânșii;

b) în vreme ce, respingând lucrarea pe acest motiv, juriul confirmă implicit — prin actul său — exactitatea tezelor esențiale ale autorului, despre relațiile criticii cu scrupulele sentimentale.

Oricare ar fi deci atitudinea juriului, prin paradoxala lui inconsecvență, Eugen Ionescu s-a aranjat să aibă, în orice caz, dreptate.

Trebuie să recunoaștem aici o trăsătură măiastră a spiritului frondeur și amator de farse și scandaluri literare al lui Eugen Ionescu, care amintește straniu ironia sofistică a unora din dialogurile socratice ale lui Platon (al doilea *Hippias*, de pildă).

Nu rămâne juriului decât o ieșire din impasul în care l-a pus Eugen Ionescu. O singură încercare de a sparge sistemul acesta de relații logice, care se distrug perechi-perechi; dar care țin împreună juriul ca-ntr-un clește.

Să încerce să facă abstracție de el și să judece lucrarea independent de orice considerațiune trasă din aceste dileme, încercând astfel să efectueze o judecată critică independentă de orice fel de circumstanțe.

E singurul fel de a salva în fapt — dacă o asemenea salvare e cu putință — demnitatea actului critic, pus în discuție de Eugen Ionescu.

Procedând astfel, cleștele poate fi rupt și prin constatarea că Eugen Ionescu nu tăgăduiește necesitatea oricărui fel de act critic; ci, dimpotrivă, proclamă necesitatea unui act critic adevărat, liberat de contingențe, pe care însă nu-l vede nicăieri îndeplinit în fapt.

Lucrul pare paradoxal și e totuși foarte simplu.

Într-adevăr, faptul că titlul *Nu*, care desemnează prima parte a volumului, a fost generalizat întregii cărți, nu poate fi fără semnificație. Negația lui Eugen Ionescu nu se referă deci decât la subsidiar celor trei valori literare cercetate-n prima parte. Altceva neagă în fond Eugen Ionescu. Negația lui se referă principial la conținutul întregii cărți, adică tocmai împotriva acestei neputințe pe care o constată, de a rosti o judecată absolută, dezlegată de presiunea circumstanțelor. Primele trei negații

(Arghezi, Barbu, Camil Petrescu) nu valorează deci prin ele însele, ci prin raportul lor cu negația principială. Ele sunt numai procesele-verbale ale flagrantului delict în care se surprinde criticul, în momentul în care încearcă să formuleze o judecată care s-ar dori eternă.

Negația aceasta a neputinței actului critic autentic și definitiv este deci un protest. Ea echivalează, ca atare, cu o afirmație de ordin *etic* a necesității unei astfel de judecăți critice, absolute.

Departe de a fi deci un nihilist, Eugen Ionescu se vădește un veleitar dogmatic.

Nu au deci dreptate cei care consideră negativismul critic al lui Eugen Ionescu drept un joc inteligent, adică drept actul gratuit al unui copil teribil. El constituie dimpotrivă — precum voi încerca s-arăt mai jos — o maieutică a actului cu adevărat critic, o asceză, încercată de autor prin întoarcerea reflexivă asupra mobilelor care-l împing la această operație. Încă o dată, chipul socratic ne flutură înaintea ochilor.

Să ne-nțelegem bine-n acest punct.

Necesitatea etică a unei critici obiective pentru spiritul omenesc la care ajunge Eugen Ionescu, prin paradox, nu implică recunoașterea a priori că un asemenea fel de critică este posibil și în fapt. S-ar putea prea bine ca această necesitate să nu constituie decât o exigență a spiritului, de ordine dinamică, un fel de concept limită metodic, de schemă directoare a minții în operația de selectare a motivelor de apreciere a operelor de artă. Lucrul e de discutat, dar nu aici.

Pentru înțelegerea lucrării lui Eugen Ionescu, momentul acesta îmi pare însă capital. Căci el ne dezvăluie cealaltă față a lucrurilor.

Într-adevăr, tocmai din tensiunea aceasta dintre ceea ce e simțit ca necesar și ceea ce e constatat ca imposibil, se naște caracteristica esențial tragică a poziției cuprinsă-n volumul *Nu* al lui Eugen Ionescu.

Ajung aici în miezul susținerii mele.

Cu toate aparențele de joc ușuratic și obraznic al unui om talentat, care-și îngăduie să spurce totul, sub care se prezintă eseul lui Eugen Ionescu (schisme, scăpări, farse, paradoxuri), socotesc volumul intitulat *Nu* drept o carte extrem de serioasă a unui mare timid. Și orice surâs m-ar întâmpina din partea membrilor juriului, îndrăznesc să afirm că *Nu* este cel mai serios dintre eseurile prezentate acestuia spre cercetare și singura carte tragică din cele pe care le-am cetit în manuscris.

Poziția spirituală a lui Eugen Ionescu, așa cum se desprinde din *Falsul itinerar*, este înrudită cu aceea a lui Emil Cioran din manuscrisul prezentat juriului sub titlul *Pe culmile disperării*. Același scepticism radical — în care trebuie să răsune probabil ceva din condițiile de formație ale actualei generații de sub treizeci și cinci de ani, de vreme ce-l regăsim, sub diverse forme, la toți protagoniștii ei —, scepticism făcut din constatarea lucidă a relativității valorilor, dar în același timp din sentimentul tragic, persistent dincolo de negațiile inteligenței, al necesității unor valori absolute recunoscute ca uman inaccesibile.

Numai că-n vreme ce la Cioran acest scepticism are o bază livrescă și o factură filosofică vitalistă și irațională, la Eugen Ionescu el este resortul unor reacții de

amărăciune cu prilejul constatării neputinţei de-a rosti o judecată critică universal valabilă, reacţie din care izvorăşte un minunat eseu asupra faptului de a scrie critică. Puţine pagini din literatura lumii întregi ating nivelul unora din paginile celui de al doilea intermezzo, sub raportul lucidităţii, adâncimii, amărăciunii şi stringenţei.

Eugen Ionescu constată deci, amărât, că actul critic, judecata literară şi artistică nu izvorăşte dintr-o constrângere interioară, adică dintr-o evidenţă lăuntrică, intuitivă, a predicatelor critice; ci este, teoretic, un act gratuit, pornit din arbitrarul conştiinţei criticului, care îşi exercită asupra operei cercetate voinţa lui de sistem, de consecvenţă sau de pledoarie şi care de cele mai multe ori ascunde şi acopere — ca orice arbitrar —„aranjamente", socoteli de ordin etic şi economic, cu totul independente de sensul intrinsec al judecăţii.

Opera de artă nu obligă aşadar pe critic. Nu-i impune o atitudine univocă. Judecata critică nu ţâşneşte ca o „iluminare interioară" din aplecarea lipsită de prejudecăţi a muncii criticului asupra operei de artă. Ea nu se impune criticului din afară, ca un dat; ci se construieşte artificial, mai mult sau mai puţin artistic, din conjugarea finalităţilor anestetice ale criticului (de la interese, la manii), cu perspectivele de satisfacere a lor pe care le cuprinde opera supusă judecăţii.

Dătătoare de seamă de judecata critică nu e deci opera de artă, ci dispoziţiile, structura spirituală sau pur şi simplu împrejurările în care scrie criticul.

Eugen Ionescu nu vede aici o scădere întâmplătoare a unor anumiţi critici, ci o „mizerie" inerentă firii ei, căreia el însuşi îi sucombă, deşi are conştiinţa limpede a necesităţii judecăţii absolute.

Nenumărate pagini din jurnalul criticii lui Barbu, din eseul consacrat prozei lui Camil Petrescu şi mai ales din al doilea intermezzo pot ilustra cele spuse mai sus.

Acest idealism radical al criticii, această neputinţă de a lua priză asupra unui „real" axiologic din opera literară dă criticului un sentiment amar de izolare, de neant în mijlocul activităţii lui, care face ca aceasta să-i apară — dacă e sincer şi nu reacţionează cu scheme mintale de susţinere, menite să îi acopere golul — ca o logoree fără sens, un fel de continuă bârfeală şi autojustificare în faţa creaţiilor altora.

Demonstraţia caracterului gratuit al actului critic e ilustrată de autor prin propunerea simultană a două teze contradictorii despre o aceeaşi operă, *Maitreyi*, succesiv aprobată şi reprobrată de către aceeaşi conştiinţă, funcţionând succesiv sub două unghiuri diferite.

Starea de lipsă a prizei în real, de lipsă de har a inteligenţei pure funcţionând în vid, e ilustrată în minunatul pasaj în care Aristoteles e confruntat cu A-bi-bi şi A-bo-bo, care e, fără îndoială, în materie de autenticitate, documentul cel mai direct şi revelat al literaturii româneşti contimporane.

Iar mizeria unei atare funcţiuni spirituale, în comparaţie cu năzuinţa sufletului spre o naivitate pe care luciditatea i-o interzice, se ilustrează în liricul pasaj care începe prin cuvintele: „Partea mea de paradis".

Aceste două pasagii, conjugate, îmi pare a constitui cele două nuclee ale poziției lui Eugen Ionescu, în jurul cărora discursivitatea lui a brodat apoi întreaga carte, printr-un ingenios combinat sistem de interludii.

Scepticismul acesta funciar asupra misiunii criticii, în contrast vădit cu cerințele inimii, izvorăște dintr-o conștiință extrem de scrupuloasă și excesiv de lucidă.

Dintr-o conștiință tiranizată aproape de scrupulul autenticității, de grija de a nu avansa altceva decât ceea ce nu poate fi redus, după preceptul cartezian, la aprehensiuni imediate, evidente sau la judecăți reductibile la asemenea evidențe.

În dosul fanfaronadelor, a „*boutade*"—lor, a pozelor și a îndrăznelilor, stă deci la Eugen Ionescu, ca și la Jean Cocteau —cu care de altfel poziția *Falsului itinerar critic* are adânci înrudiri spirituale —, o neînfrântă voință de adevăr, de precizie, de claritate, care dă nu știu ce aer montaignian și socratic lucrării sale.

De aceea nu mă pot opri să spun din nou că, din toate eseurile reținute de juriu în prima lectură, și cu toate aparențele contrare, singurul de care sunt sigur că nu se joacă scriind este Eugen Ionescu.

Cu această convingere despre „inteligența pură" și despre „spiritul critic", este Eugen Ionescu un om pierdut pentru intelectualism și pentru critică? — mă întreb, revenind la întrebarea pe care am schițat-o mai sus.

Ar trebui să fiu un orb ca să cred una ca asta.

Dimpotrivă, dincolo de paradoxul sofist, întrezăresc la el ironia socratică.

Eugen Ionescu este bolnav de luciditate, îmbolnăvit de acuitatea spiritului său discursiv, de obligația de a vedea clar și poate puțin și de păcatul exagerării — și să-l condamni pentru asta în numele inteligenței?

Aci, omul.

Tocmai pentru că nu ajunge intuitiv la rezultat, la vedenia imediată a consecințelor în principii, Eugen Ionescu nu se dă bătut. Ci întreprinde un examen vectorial al instrumentului de cercetare, care nu e în fond decât o operație de curățire a terenului, de curățire a tot ce-n actul critic nu e critic — ceea ce-n fond nu-i altceva decât o critică a criticii înseși.

Nu constituie acestea premisele unor încercări de cea mai curată esență socratică și montaigniană? Iertați-mă că insist, dar lucrul trebuie luat în seamă.

Și nu dobândește oare prin aceasta eseul său despre critică o semnificație menită să-l impună atențiunii juriului, cel puțin în aceeași măsură în care publicarea lui ar trebui să-l impună atenției contimporanilor?

În ce măsură mai pot atunci să împiedice premierea „*boutade*"-le că Tudor Vianu e gras, că Mircea Eliade s-a îndrăgostit în Indii, în loc să-și vadă de doctorat, că Ion Cantacuzino vorbeștea prea mult și scrie cam dezlânat, că Petru Comarnescu se agită din cale-afară, că raționalistul Cioculescu are o slăbiciune mistică pentru Arghezi, că Dianu i-a refuzat cândva un manuscris pe considerente de tactică, nu de valoare, sau că Mircea Vulcănescu e prost, șmecher sau că mănâncă șapte prăjituri?

Seriozitatea cărții stă pe cu totul alt plan decât acestea. Și, cred, ar fi dureros pentru juriu să nu o bage de seamă.

Și acum încă un cuvânt.

Eugen Ionescu este, fără îndoială, un copil teribil. Dar e un fiu spiritual al lui Mircea Eliade.

Al lui Mircea Eliade, care nu încetează din 1927 să predice tineretului autenticitatea, adică situarea în evenimentul pur și lepădarea de orice prejudecăți a eului: valori, semnificații etc.

Eugen Ionescu e din cei care au urmat îndemnul lui Mircea Eliade până la capăt și care au făcut tabula rasa de toți idolii simțirii și ai gândirii lor, pregătindu-se unei primiri imediate și inefabile a realității.

Și iată-l cum, devenit pur, se trezește deodată gol de orice sens și de orice realitate, pândit de cariera oricărui monsieur Teste, sfârșit inevitabil pentru toate experiențele de felul acesteia.

Numai că, în loc să-și transforme, ca domnul Teste, goliciunea în metodă, Eugen Ionescu, în care a mai rămas ceva viril, pune mâna pe sine, se demască și rostește acesteia un hotărât: *Nu!*".

De aceea, socotesc că, împotriva aparențelor contrarii, domnii Vianu și Cioculescu — critici iubitori de ierarhii axiologice și raționale — nu sunt justificați să repudieze pe Eugen Ionescu, pentru câteva îndrăzneli de limbaj, atunci când, în fondul lucrurilor, acesta e dintre ai lor.

februarie 1934

IMORALITATEA ARTEI?

Răspuns la un interviu

Pe cine întrebi? Pe vameş, pe cărturar sau pe fariseu?

1) Vameşul îţi declară că literatura pornografică există, de vreme ce este prohibită la import. Căci dacă n-ar fi, nu s-ar prohibi. Din acest punct de vedere, pornografia beneficiază de un regim asemănător cu al stupefiantelor şi al zaharinei. (Probabil unde, ca şi ele, îndulceşte prin surogat, şi, la urma urmelor, tâmpeşte!) E una din puţinele prohibiţii edictate pentru apărarea consumatorului, ci nu pentru protecţia producătorului indigen. Dar, ca de pe urma oricărei prohibiri, consumatorul ar rămâne fără apărare faţă de producătorul intern, ceea ce-n fond ar fi tot o protecţie, dar deghizată, adică de fariseu, dacă n-ar interveni poliţia, să desăvârşească în contra lui ceea ce vama împlineşte contra celui din afară. Relaţiile dintre Vamă şi Poliţie sunt, deci, sub acest raport, analoage cu cele pe care le găsea Clausewitz între diplomaţie şi strategie. Una continuă pe cealaltă, cu ultimele mijloace. Sau, dacă preferi, sunt aceleaşi cu cele pe care le găsea, la un examen, o studentă a mea, între etică şi sociologie; „Merg mână în mână şi-şi dau contribuţii reciproc!"

Fireşte, cărturarul ar spune că există şi deosebiri. La Vamă prohibiţia e absolută. La Poliţie s-ar putea să fie numai relativă. În orice caz, există derogări, cum zice Caragiale, „când e vorba de Poliţia în persoană", care, trebuind să ştie tot, nu poate admite pentru sine interdicţiile pe care le impune altora. În definitiv, vorba lui Rabelais, implicat şi altfel în această discuţie: „Legile sunt ca pânzele de păianjen. Tăunii mari trec prin ele şi musculiţele se prind"[1]. Dar m-am îndepărtat, aparent, de chestiune.

2) Cămătarul? Să definim termenii.

Literatura e expresia artistică a stărilor sufleteşti şi a întâmplărilor din afară, cu ajutorul scrisului.

Pornografia? S-o căutăm în dicţionar. Literatură neruşinată sau obscenă. Etimologic ar fi: descrierea desfrânării. Compus din *graphia*, descriere, de la *graphein*, a scrie, şi *porneia*, prostituţie, desfrânare, în sensul biblic al cuvântului. Dacă te uiţi

însă bine la toate înțelesurile ultimului cuvânt, vezi că el mai înseamnă, prin extindere: „nelegiuire", lucru necinstit și, în sens particular, „spurcăciune", contact cu lucru oprit.

Așadar, lucrurile se lămuresc. Pornografia nu e o simplă descriere a desfrânării. Ci descrierea ei spurcată, adică cu *scop nelegiuit*.

Cartea lui Paul Bureau despre *Neorânduiala purtărilor* sau monumentala monografie a lui Flexner asupra *Prostituției în Europa*, *Yama* scriitorului Kuprin sau *Maya* lui Gautellon nu sunt cărți pornografice, cu tot caracterul desfrânat al mediului pe care-l descriu.

Caracterul pornografic, nelegiuit al unei scrieri n-ar ține astfel de subiect, ci de efectul urmărit, de intenție. Am ajunge astfel s-o definim, aproape ca și în dicționar: „descriere nelegiuită a lucrurilor de rușine".

Consecințele?

Literatura ține de lumea artei și e supusă criteriilor estetice. Ea se poate ocupa de orice, chiar de prostituție. Nu există pentru literatură alte obiecte tabu, decât ale gustului, care singur judecă despre frumos și urât.

Rușinea ține de moravuri. Desfrânare, prostituție, nelegiuire cad, prin urmare, în domeniul moralității și al științei despre bine și despre rău. Moralitatea are însă două rădăcini: una, absolută, în legea lui Dumnezeu; alta, relativă, în conștiința semenilor[2]. Conștiința fiecăruia și rânduiala duhovnicească judecă din primul punct de vedere. Judecătorul, din al doilea.

Dreptul penal nu e decât minimum-ul de *moralitate*, de rânduială în purtări, pe care o societate o crede necesară pentru a-și menține existența. De unde, sancționarea pornografiei. Rolul poliției de moravuri.

Nu trebuie deci amestecate lucrurile. Există literatură imorală și principial judecătorul poate condamna o capodoperă, dacă această operă vatămă „ordinea publică și bunele moravuri", fără să-i pese de judecata criticei de artă. Valoarea estetică a operei nu poate fi, pentru el, decât o „circumstanță", atenuantă uneori, alteori agravantă! După cum, tot principial, un artist adevărat nu se va lăsa intimidat de o condamnare penală, ca să scrie tot ce-i trece prin gând sau tot ce-i stă în suflet.

Fiecare trebuie să-și asume riscul funcției sale proprii, fie c-o face din vocație sau din meserie. Nedreaptă și vătămătoare ar fi numai confuzia care ar cere consacrarea artistului pentru că are inimă bună sau absolvirea răufăcătorului pentru că are talent![3]

Moralicește reprobabilă și estetic inelegantă nu e decât încercarea de a te sustrage consecințelor penale ale voitei tale îndrăzneli, la adăpostul acestei confuzii. Ți-ai propus să răstorni valorile? Suportă consecințele actelor tale! Ai poate, în fața istoriei, dreptul să încerci să violentezi conștiința contimporanilor, orientându-i încotro ți se pare ție că trebuie să-i îndrepți. Chiar dacă nu l-ai avea, în măsura în care o faci, ești agentul unei necesități care te poartă spre aceasta. Prea bine. Dar suportă riscurile. Societatea are și ea dreptul să se apere. Să refuze de a se lăsa siluită. Giordano Bruno avea ceva de spus, care tulbura conștiința contimporanilor. A spus-o și a refuzat să abjure. A fost ars. Rabelais, de care se pomenește ades, n-a scăpat decât datorită

regelui, care a șters cu mâna lui cenzurile Sorbonei, scriind pe deauspra, tot cu mâna lui, dreptul de tipar. Baudelaire a fost condamnat. Villon a petrecut ani întregi în închisoare, dar nu pentru imoralitatea versurilor lui.

Un judecător care s-ar sfii să condamne o capodoperă, dac-ar fi convins că vatămă binele public, de teamă că posteritatea își va bate joc de gustul său, ar fi un snob, nevrednic de funcția ce i s-a încredințat.

După cum ar fi un dobitoc, dimpotrivă, criticul care ar judeca pe un artist pentru că a fost condamnat penalicește.

Una e înfruntarea semenilor. Alta e înfruntarea veciniciei.

Inadmisibilă e numai încercarea de a te sustrage urmărilor pământești ale faptului tău, sub cuvânt că ținteşti luna. Pentru că [este] neconformă sieși închipuirea că, dacă ai țintit sus, ești scutit de legea aspră a muritorilor. E aci o concepție de privilegiat, pe care literații o blamau la boierii de altădată. Dacă ești artist, nu înseamnă că omenește ești dincolo de bine și de rău, că nu trebuie să suporți riscurile vieții. Trebuie să știi că ți se aplică, tot ca și oricui. Dacă-ți mai dă mâna, atacă!

Faptul acesta constituie chiar o superioritate pentru judecător. Pentru că el nu trebuie să judece în chip absolut despre caracterul vătămător al unei scrieri, ci în raport cu acei cărora le este adresată. Cu cât formația lui intelectuală e mai reprezentativă pentru mediu, cu atât judecata lui este mai justă din punct de vedere social.

Problema ce se pune judecătorului este delicată tocmai din cauza confuziei de planuri. El trebuie să disocieze vrăjile. Să discerană în ce măsură meșteșugul artistic a izbutit să covârșească urâțenia lucrurilor descrise, așa încât efectul artistic să acopere, să sublimeze, să transforme nerușinarea.

Două lucruri sunt aci de deosebit: intenția și efectul.

Căci vraja artistică poate subtiliza răul moral până la volatilizarea lui completă.

Vrut-a artistul să conrupă, întrebuințând haina artei numai ca o mască? Sau a vrut, dimpotrivă, să desprindă frumusețea ce i se părea ascunsă-n actul trivial?

Izbutit-a să transforme lucrurile, astfel încât toată atenția și interesul cetitorului să fie absorbite de conținutul intuiției estetice, sau dincolo de ea dăinuiește, chiar fără intenție, trivialul, chiar pentru cetitorul care „nu gândește răul"?

· Dacă judecătorul crede că artistul a vrut să facă rău, și a izbutit, el trebuie să-l condamne fără circumstanțe. Ba chiar cu circumstanțe agravante pentru capodoperă. Dacă însă judecătorul crede, dimpotrivă, că artistul nu a vrut, dar a izbutit să facă rău; altfel zis, dacă încercarea de a scoate flori din noroi a ratat, încă trebuie condamnat scriitorul pentru răul ce l-a făcut. Chiar fără intenție. Așa cum se condamnă cineva care neștiind să tragă cu pistolul și, fără să vrea, împușcă un om pe stradă.

Dacă, în sfârșit, judecătorul crede că artistul a vrut să facă rău, dar peste voia lui și — grație meșteșugului artistic — a reușit totuși să organizeze atât de perfect materialul, încât să nu mai străbată răul, artistul trebuie, firește, achitat, chiar dacă ar trebui mustrat la spovedanie. Nu e nevoie, cred, să mai adaug, că dacă artistul nici n-a vrut să facă rău, și nici n-a izbutit să-l facă, iar trebuie achitat.

Firește că problema nu e simplă.
Să presupunem că cineva ar spune:
D.H. Lawrence nu este pornograf,
pentru că, deși scrie despre lucruri de rușine,
n-o face cu gând nerușinat,
nici pentru efecte rușinoase.

Altcineva ar răspunde: De unde știi? Lawrence e scriitor mare. Ar obține succes și fără asta. De ce-o face? Exploatează slăbiciunile cetitorilor.

Altul ar replica: Nu-i așa. Caracterul artistic al operei lui e atât de puternic, că lucrurile rușinoase nu mai impresionează ca atare.

Altul ar zice: Ba pe mine m-au impresionat neplăcut.

Cine decide?

Două probleme se pun, cu acest prilej.

Una de *lege ferenda*. Trebuie codul să sancționeze nerușinarea? Chestiunea poate fi discutată. Ea se reduce la întrebarea dacă o societate crede că *rușinea* e o valoare indispensabilă menținerii ei, sau nu. După cum o va crede, sau nu, o va înscrie în codurile respective, o va sancționa mai greu sau mai ușor, sau o va lăsa nesancționată.

Trebuie să recunoaștem că, în general, nerușinarea crește cu progresul „civilizației". E un tribut pe care-l plătește progresului tehnic și neștiinței publice, ca și divorțurile, sinuciderile, crimele sau mortalitatea prin accidente și toate celelalte consecințe ale individualizării. La țară e rușine să-și arate femeia părul dezbrobodit. La turci, să-și arate fața. La japonezi, picioarele goale. Pe plaje sau la „music-hall—uri", oamenii nu se sfiesc să apară aproape goi, fără rușine. Imediat după război, nerușinarea era mai mare. În ultima vreme se observă în toată lumea o recrudescență a valului de pudoare. Cauzele acestor variații s-ar putea studia în amănunt. Unii sociologi s-au și îndeletnicit cu aceasta.

Răspunsul e deci, principial, afirmativ. Codul penal poate pedepsi nerușinarea sub orice formă. Până unde o va face? Răspunsul atârnă de ce poate suferi societatea la un moment dat! Unde începe „nerușinarea" și de unde nu mai poate fi suportată e, deci, o problemă de sensibilitate morală a epocii și a grupului social.

A doua problemă e de *administrare a justiției*. Cine va face aprecierea?

Veți zice: are judecătorul de instrucție competența să aprecieze faptul?

Nu știu dacă are în fapt priceperea; dar în drept are calitatea, atribuția și chiar obligația de a o face.

De altfel, întrucât ar fi mai greu să stabilești dacă un scriitor a scris ceva de rușine, decât dacă un negustor a abuzat de *încrederea* altuia? Poate fi ceva mai subtil ca *încrederea?* Și totuși, judecătorul judecă toate procesele de escrocherie.

Problema se reduce deci la a ști dacă avem sau nu judecători pricepuți. Care, firește, e cu totul altă problemă decât cea de la care plecasem. E, de altfel, de observt că, pentru a preveni obiecții, organizarea judecătorească a prevăzut mai multe instanțe de judecată, tocmai pentru a înlătura arbitrarul părerii unuia singur.

La a doua întrebare răspundem deci afirmativ. Da, judecătorul are calitatea să aprecieze, în cadrul legilor, neruşinarea unei scrieri. Chiar dacă este o capodoperă literară. Depinde de pregătirea lui şi de conştiinţa lui judecătorească dac-o va face bine sau rău. În general, se poate crede că acestea nu ar fi nici mai bune, nici mai rele ca ale mediului în care trăieşte.

Văzută complet, problema e ceva mai complicată. Pentru că aceste deosebiri valorează numai în lumea fenomenală. Privite în sinea lor, metafizic, în sfera valorilor pure, deşi binele e deosebit de frumos, ce e frumos se confundă cu ce e bine.

Şi lucrul acesta nu e fără urmări asupra felului în care se întretaie plăsmuirile pământeşti ale diferitelor valori.

Să scoţi binele din rău e faptul înţelepciunii. Frumosul chiar din urât, faptul meşteşugului! Dar să scoţi binele din urât e fapt de sfânt; şi să scoţi frumosul din rău, fapt de înger.

Mai delicată faţă de codul penal e situaţia amatorilor de „flori rele“ faţă de rosturile lui divine şi umane.

Aci suntem în domeniul limitelor. În zonele ciudate de încrucişare a criteriilor. Dar unde, în viaţa socială, nu se încrucişează criterii? Să încerc deci să lămuresc acest punct.

Orice transgresiune a legii are farmec. E un lucru vechi cât lumea. O spune întâmplarea biblică a mărului oprit. Suntem sub vrajă. Orice interdicţie naşte în noi ispita de a o depăşi. Cu cât un lucru e mai puţin îngăduit, cu atât pornirea de a-l stăpâni e mai puternică. Există un fel de vrajă a gardurilor, care te îmbie să le sari. Conştiinţa oprelişţii stăruie *alături* de dorinţa de a o depăşi, chinuind sufletul.

Din faptul că se încearcă vraja artei, subtilul artificiu prin care plăsmuirea se face aidoma lucrului se confundă cu vraja nelegiuirii.

Farmecul călcării pe tărâmul oprit nu e însă literar. Nu ţine de frumos şi de urât. Ci de lumea binelui şi-a răului. E diabolic. Îl poţi găsi independent de *artificiul* artistic. Şi adausul artificiului artistic nu-i schimbă natura, ci numai înşală pe naiv, ca peştişorul din undiţă.

N-am cetit poemele incriminate. Nu cred însă că poate fi mai grav cazul lor decât al autorului *Florilor răului*. Ideea e aceeaşi cu a lui Gide din *Les Caves du Vatican* sau cu a lui Dostoievski. Pretenţia artei de a scoate valori estetice din atacarea ruşinii[4]. Prin aceasta se deosebeşte, cred, de literatura pornografică propriu-zisă. A priori nu este imposibil. Dar efortul e temerar. Şi de obicei costă preţ de suflet!

Neruşinarea participă deci la psihologia necuviinţei, a săvârşirii lucrului nelegiuit, oprit[5].

Artişti de seamă au fost ispitiţi de psihologia sacrilegiului, de vraja adâncurilor tulburi ale sufletului omenesc. Universalitatea preocupărilor sale îi dă [artistului, n. ed.] dreptul să atace orişice subiect. Nu fără risc.

Riscul principal este acela al unei grave confuzii. Al unei confuzii între vraja artei, subtilul artificiu prin care plăsmuirea omenească se face aidoma lucrului închipuit, și vraja nelegiuirii.

Dacă aș fi judecător, două lucruri aș cerceta în asemenea cazuri: 1) Care este intenția adevărată a autorului? 2) Care este efectul operei?

Vrut-a autorul, cu dinadinsul, să scoată flori din rău, sau să răspândească *răul* ascuns în floare? Reușit-a, în opera lui, să atingă *floarea*, sau răul e încă străveziu?

În prima ipoteză, combinată cu o a treia, aș achita. Aș achita, de asemenea, în a doua, combinată cu a treia. Adică ori de câte ori valoarea estetică covârșește neorânduiala etică — cu sau fără voia artistului, așa încât să deplaseze centrul principal al atenției.

Iert versul: „Curvă dulce, cu mărgăritărel de mai“[6], deși cred în perfidia autorului.

Cum vezi, în fond, consider nerușinarea ca rezultând mai mult din *efectul operei*, decât din intenție...

Dacă răul e străveziu, aș condamna, cu conștiința atenuată, dacă autorul a voit să culeagă flori, dar a rămas în mocirlă. Aș condamna fără circumstanțe dacă a vrut și a rămas.

Totul e o problemă de orientare a intenției. Vezi însă cât e terenul de lunecos. Căci nu importă numai intenția, ci și efectul.

1) Prin „Wechselwirkung“ — schimbarea de intenție, în viața socială un același lucru poate fi făcut cu un scop și folosit cu altul.

De aceea e foarte greu de deosebit *pornografia* de *literatură*. Totuși, nu se înșală *nici un adevărat om de gust* și nici un adevărat om de bine?

După cum un om de gust oarecare se poate înșela, ca și un om de mai mult sau mai *puțintel bine!* Căci tinde să nu vadă decât un aspect.

Firește, aceste lucruri sunt adevărate despre frumosul și binele din lumea de aici, unde gustul, ca și obiceiurile, se schimbă. Nu toate vremile și nu toate societățile admiră aceleași lucruri, nici n-au aceleași opreliști.

Ceea ce oamenii socotesc de *rușine* se schimbă. Totdeauna însă există lucruri de rușine. O societate *fără* rușine ar fi imposibilă. Zei sau vite.

Psihologia sacrilegiului. Plăcerea depășirii marginilor îngăduinței este independentă de conținutul moralității. Ea naște, față de *oricare* interdicție, rădăcina spirituală a sacrilegiului.

În lumea valorilor pure, deși frumosul rămâne distinct de bine, ce-i frumos se confundă cu ce e bine. Nu aici.

De aceea încercarea de a scoate *flori* din *mucigai*, frumosul din rău, este o tentativă de construire a unui *rai* artificial. (Baudelaire era conștient de aceasta.) A unei ficțiuni analoage opiumului sau morfinei...

Cărturarul ajunge astfel, după ocol, să dea dreptate vameșului.

O încearcă Dostoievski, și reușește pentru că înapoia plăsmuirii lui stă convingerea că nici un suflet nu este radical rău și nu e om, cât de căzut, [în] care să

nu strălucească chipul asemănării. Dar cine a putut ceti *Frații Karamazov* fără să se cutremure la întrebările lui Ivan sau la evocarea la Smerdiakov?

Arestul preventiv. Ce obiect are?

Două:

1) Să împiedice perpetuarea faptului?

2) Să împiedice pe acesta să profite de libertate spre a împiedica cercetarea?

Arestarea unui scriitor care nu perseverează și care nu tulbură este nelegală, cum de altfel s-a convins și judele care a ordonat liberarea.

Din p[unctul] ei de vedere, literatura poate aborda orice subiect. Chiar dacă e arestată. Nimic nu împiedică pe scriitor să scrie. Numai că, față de societate, trebuie să dea seama. Aprecierea societății nu e o apreciere estetică. Prostia contimporanilor care au condamnat pe Baudelaire subzistă, ca și condamnarea. Dar tot atât de puțin îi pasă criticului lui Baudelaire de condamnarea acestuia, cât îi pasă societății de părerea criticului.

S-ar părea deci că e o separație de domenii.

Așa ar fi dacă valorile ar fi relative.

Așa e poate în viața socială a valorilor.

În lumea lor proprie, există totuși o ierarhie a acestor valori.

Metafizicește, binele nu e autonom. Nici frumosul. În sine, frumosul adevărat nu poate fi deosebit de bine, nefiind decât înfățișarea lui plastică. Nici binele nu poate fi efectiv *urât*.

Mai interesantă însă ca aceste speculații este psihologia concretă a așa-zisei literaturi pornografice.

În lumea asta care se zăpăcește, în care criteriile se amestecă, spiritul partizan se substituie bunei-credințe, judecățile se apleacă intereselor sau bătăii vânturilor și se urmărește subordonarea capului față de mână. E singurul lucru pe care trebuie să-l vrea un intelectual. Să vadă *clar*.

Și-acum, o vorbă pentru dumneata? Nu crezi că și ancheta pe care o întreprinzi are — cu, sau fără voia d-tale — un scop al ei, dincolo de obiectivitate? Nu o faci tocmai spre a încerca să *apleci* într-o anumită direcție conștiința judecătorului, încercând să-l intimidezi cu „presiunea opiniei publice"?

Nu-ți fac din asta nici o vină. Îți împlinești conștiincios meseria d-tale de gazetar. Dar să știi că asta nu e totul! Dincolo de orice meserie stă *omul!* Și mai ales acestuia i-am vorbit. Gazetarii nu-mi sunt simpatici.

TRADIȚIONALISM FĂRĂ TRADIȚIE SAU BONJURISM GEN 1934

Prietenul și fostul meu coleg Al. Dima și-a strâns într-un volum, sub titlul de *Aspecte și atitudini ideologice*, studiile publicate prin diferite reviste. Titlul definește veleitățile volumului și-i circumscrie domeniul.

Din el, critica de față nu reține pentru moment decât studiul inițial, intitulat *Criza culturii românești*.

Convins că orice cultură națională nu-i decât un fragment al compozantei europene, d-l Al. Dima pleacă, în studiul lui, de la încercarea de încadrare a crizei celei dintâi în ansamblul celei din urmă.

Întrebându-se care sunt caracterele esențiale ale acesteia din urmă, d-sa se oprește, după o trecere rapidă în revistă a literaturii chestiunii, la următoarele trei fapte: anarhia intelectuală, misticismul orientalizant și primatul economic (p. 18), cărora le caută apoi corelații în cultura românească.

În afara acestui aspect general, criza culturii românești mai are, după d-l Dima, și un caracter specific. În determinarea acestui caracter, gândirea sa, mai puțin limpede, osiclează între interpretarea clasică maioresciană a faptelor — aflată la preopienentul meu mai ales sub forma înnoită a d-lui Rădulescu-Motru — și interpretarea lor potrivnică, zeletiniană — infiltrată, am impresia, în gândirea d-lui Dima, prin mijlocirea influenței d-lui Tudor Vianu.

Între aceste două teze, caută prietenul meu o poziție sintetică, intermediară, fără a izbuti s-o precizeze.

Criza specifică a culturii românești este, după d-l Dima, o "criză de naționalizare", mai precis, o întârziere a procesului de asimilare a culturii europene, provocată de rezistența valorilor sufletești tradiționale în fața năvalei noilor forme de viață și valori economice, importate în veacul trecut de burghezie (p. 19 —20), criză a cărei soluție logică e dată de alternativa următoare: sau fondul sufletesc autohton asimilează formele importate ale vieții apusene, sau sufletul românesc va fi distrus (p. 20).

Deși mai apropiată prin aceasta de d-l Zeletin, gândirea preopinentului meu trădează coexistența celor două rădăcini divergente: opoziția maiosresciană dintre formă și fond și opoziția zeletiniană a valorilor spirituale indigene, reacționare față de valorile economice importate din Apus. Ea le împacă prin alunecarea nesimțită a gândului spre identificarea fondului cu valorile spirituale autohtone și a formei cu valorile economice de import. Dar numai până la un punct!

De fapt, d-l Dima se declară partizanul unei "naționalizări a culturii românești" [sic], înțelegând prin aceasta însă o asimilare a culturii apusene. D-sa zice, după părerea mea incorect,, "autohtonizarea" ei.

Nu sunt sigur că interpretez exact, în acest punct, gândirea preopinentului meu. Adevărul e că termenii întrebuințați de el sunt plini de capcane! Ca să ajungi la o interpretare exactă, trebuie să ai în minte tot șirul cugetării lui. Fiindcă terminologia echivocă sugerează așteptări pe care constatările ulterioare le dezmint. Astfel, d-sa începe cu o declarație de principii autohtoniste, pe temeiul căreia — dac-ar fi s-o crezi ad litteram — ar trebui să-l rânduiești fără rezerve printre tradiționaliști, adică printre cei care iau, în acest conflict, partea sufletului românesc și a valorilor lui tradiționale, împotriva culturii europene. Dacă însă îi urmărești gândul până la capăt, constați — nu fără mirare — că, în toate aplicările concrete, d-l Dima optează, fără echivoc posibil, pentru cultura modernă și împotriva valorilor tradiționale. După ce dă, prin urmare, cetitorului iluzia că urmărește o adaptare a formelor culturale europene la nevoile sufletului româneasc, arată că urmărește, dimpotrivă, o prefacere a acestui suflet pe măsura valorilor apusene.

Tradiționalismul nostru autentic se preface în bonjurist sadea!

Să adâncim:

Iată-l pe d-l Dima, mai întâi, constatând că sufletul românesc e în plină reacție împotriva formelor de împrumut și declarându-se tradiționalist în favoarea naționalizării culturii prin adaptarea ei la elementele sufletului tradițional. În acest sens, desăvârșirea naționalizării, ieșirea din criza actuală a culturii românești, nu e posibilă de cât prin "punerea culturii noastre în consonanță cu datele tradiționale" (p. 36), adică prin autohtonizarea lor: "Credința noastră cea mai scumpă e că liniștea conflictului doar autohtonizarea o poate aduce și nu încercăm bucurie mai mare ca atunci când descoperim că o nouă formă a fost localizată și naționalizată" (p. 20).

Iată-l însă, pe de altă parte, constatând că sufletul românesc popular e înapoiat și mistic, denunțând "anacronismul acestei mentalități primitive în mediul atât de înaintatei culturi europene" (p. 21) și răzvrătindu-se împotriva valorilor care-l constituie, în numele generațiilor de la 1848, 1866 și 1916, al căror continuator direct se mărturisește.

Las la o parte deocamdată atitudinea d-sale față de acest misticism; dar mă întreb: ce sens mai au declarațiile lui tradiționaliste? Căci, din două, una: sau ești într-adevăr tradiționalist, și atunci îndreptarul după care judeci ce trebuie să fie viața spirituală a unui neam e tocmai această viață așa cum o vezi trăită în fapt, transmisă de înaintași;

sau, dimpotrivă, judeci felul de a fi al acestei vieți după criterii străine de ea, dar atunci uzurpezi blazonul tradiționalismului!

Tocmai în acest punct central, de hotar între cele două taberi, gândirea d-lui Dima șovăiește!

Formal, d-sa iese din impas prin cuvântul "autohtonizare".

Dar "autohtonizare" ce însemnează? Când se îmbracă românul în straie nemțești și-i șade bine? Când se schimbă croiala în felul în care o poartă surtucarii de la sate? Când se-apucă femeia să coase fluturi pe surtuc, la fel cu ceaprazarii? Sau când scoate omul de sub surtuc cămașa afară?

E autohtonizarea o prefacere a sufletului românesc după formele importate; sau o prefacere a lucrurilor de import după firea sufletului nostru? D-l Dima nu ne spune.

Nu știm așadar dacă d-sa înclină spre naționalizarea valorilor economice, adică spre punerea lor în consonanță cu valorile sufletești tradiționale, sau dimpotrivă, spre crearea unui nou suflet românesc, concordant cu noile lui cuceriri materiale.

D-l Dima pare că îmbrățișează amândouă soluțiile, fără să observe că ele se bat cap în cap! De o parte, se bucură de autohtonizarea formelor de viață apusene, ceea ce nu înseamnă altceva decât că ele au fost integrate funcțiunilor sufletești ale neamului nostru, că barul automat s-a prefăcut în birt cu lăutari! Bucurie de tradiționalist, nu-ncape vorbă! Pe de altă parte, însă, d-l Dima înțelege prin autohtonizare tocmai contrariul ei, "asimilarea", deprinderea românilor să mănânce la barul automat, în picioare, repede și ieftin. Bucurie de modernist!

Când se bucură în realitate d-l Dima?

Tare mă tem că se bucură mai curând de a doua întâmplare, că "autohtonizare" nu înseamnă la d-sa prefacerea formelor importate, după nevoile sufletului românesc, ci dimpotrivă, prefacerea acestui suflet după formele importate!

Tare mă tem că în conflictul dintre cele două Românii, d-sa e alături de Zeletin, pentru România modernă. Iar mie nu-mi rămâne decât să regret că m-am bucurat degeaba!

În orice caz, afirmațiile autorului nostru cuprind, în acest punct, un echivoc, pe care desfășurarea ulterioară a gândului său nu face decât să-l accentueze.

Când deci d-sa cheamă tineretul românesc din această generație spre "largul câmp al autohtonizării", nu știm dacă-l îndreaptă spre iubirea formelor proprii de viață sau spre adoptarea formelor de viață de aiurea.

Din pricina acestui fel defectuos de înțelegere a lucrurilor, rezultă, fără îndoială, și o răstălmăcire a întregului sens al crizei culturale românești din vremea noastră.

Pentru d-l Dima această criză e provocată de rezistența nelogică a fondului autohton la asimilarea valorilor apusene, sub influența unor false doctrine mistice și orientalizante; atunci când, în realitate, criza e provocată tocmai de "tulburarea apelor" românismului prin intruziunea unor disociații structurale străine de firea lui.

D-sa raționează ca și cum am fi un neam existent de totdeauna în unitatea culturii apusene, în vreme ce suntem, dimpotrivă, un neam așezat la porțile Răsăritului, care din veacul al XIV-lea trăim spiritualicește afară din Europa și care nu avem nimic

comun — până în secolul trecut — cu marile crize ale culturii apusene: Renaștere, Reformă, revoluție burgheză!

În fapt, d-l Dima nu se înșală în degajarea caracterelor crizei europene, ci numai în interpretarea lor. D-sa nu sintetizează suficient aceste caractere, nu surprinde unitatea funciară a elementelor de criză pe care le semnalează și nici caracterul lor inerent structurii sprirituale apusene. Nu i se arată astfel că anarhia spirituală, primatul economic și așa-zisul misticism "orientalizant" nu sunt decât trei aspecte ale unuia și aceluiași conflict specific, rezultat din spargerea comunității spirituale a Apusului, prin opunerea autorității externe libertății interioare, fapt care are drept urmare opunerea vieții interioare formei extrinseci și care generează istoric —printr-un fel de necontenită opoziție spre stânga — toate crizele mari ale spiritului european!

De aci falsa interpretare massisiană a așa-zisului misticism orientalizant, distrugător de forme și aspirant al unei unități vagi spirituale, dincolo de limitele oricărei obiectivări, care nu e în realitate decât o reacție particulară a Apusului, cu caracter ritmic de respirație istorică, împotriva unei societăți atomizate — în care valorile spirituale s-au relativizat și au devenit "utilizabile", agonice, suspecte, adică economice — așa cum au rezultat din spargerea comunității spirituale a Bisericii dinainte de schismă și din prefacerea ei într-o societate burgheză de finalități eterogene, adică de interese.

Se înțelege că din această eroare de perspectivă a d-lui Dima derivă o serie de erori de interpretare a sensului diferitelor reacții culturale românești din ultimul deceniu, asupra cărora nu putem stărui, și în special asupra "mișcării ortodoxiste", care, din reacție autohtonă, devine, pentru d-sa, marfă de import!

Și acum, un ultim cuvânt.

Caracterul acesta nehotărât al d-lui Dima între cele două Românii nu e un caracter particular al d-sale. El este reprezentativ pentru tot tineretul românesc de astăzi, în măsura în care, asimilându-și valorile culturii apusene, nasc în el conflicte specific apusene. De aceea, constat mai curând un fapt, decât fac cuiva vreo imputare! Ar trebui să mi-o fac poate, mai întâi, mie însumi.

Substratul psihologic al poziției d-lui Dima se reconstituie, de altfel, cu ușurință. Atras de raționalism, ca orice tânăr format în cultura apuseană; dar păstrând, fie din oportunitate, fie ca o reminiscență de la dascălii săi istoriști, ideea că "o cultură își trage izvoarele numai din originalitatea națională" (34), d-l Dima nu are nici eroismul moral să-și renege predilecțiile moderniste, rămânând în adevăr, disciplinându-și personalitatea în ierarhia valorilor tradiționale, așa cum o cere altora când spune că "naționalizarea ei va trebui deci să însemne punerea culturii noastre în consonanță cu datele tradiționale" (36); nici curajul intelectual să ia poziție în aventură, împotriva tradiției, pentru România modernă, către care-l duc aplecările sale sufletești limpede mărturisite (22).

Rezultatul? Un păienjeniș de contradicții, de fandări în vid și de retrageri, care-ți lasă o impresie "pentru-contra", un regret și poate o deziluzie. Își închipuie oare d-l Dima că a izbutit să opereze o *sinteză* a elementelor antagoniste? Că a întemeiat un

"centru" al spiritualității românești între dreapta tradițională și stânga raționalistă? Nu cred. Sunt convins că e tot atât de lucid ca mine asupra faptului că "atitudinea sa ideologică" va fi imediat sfâșiată iar în două, de fiecare din cele două tabere opuse. Cămașa sa ideologică nu-i, ce-i drept, fără cusătură![1]

Concluziv, "atitudinile" d-lui Dima, fiind lipsite de fermitate și de intransigență doctrinală, nu vor putea constitui un îndreptar ideologic pentru nimeni. Ele nu taie hotare de netrecut între taberi. Fiecare poate deci lua din ele ce-i va place, fără să se compromită și fără să-l compromită. *Aspectele* ce ne prezintă vor rămâne totuși ca un document util pentru acei care vor voi să zugrăvească mâine dezorientarea spirituală a unei generații, care a avut talent să scrie și luciditatea să cugete; dar care n-a avut nici îndărătnicia, nici curajul gândului care se cere dus până la capăt.

"REVISTA BURGHEZĂ"

Socotind insuficientă, se vede, revista anacronică, dar bine scrisă, şi cu o ţinută într-adevăr corespunzătoare liniei sale, "Libertatea", un grup de tineri s-au simţit chemaţi să publice şi ei o "revistă burgheză".

O încercare de fixare a unei direcţii burgheze ín cultura românească a încercat să statornicească încă de acum zece ani filosoful şi sociologul de curând dispărut, Ştefan Zeletin, în reacţie faţă de restul culturii noastre contimporane. Ne-am fi aşteptat deci ca reacţia tinerilor noştri burghezi să se încadreze pe linia acestui început. Curios lucru, tinerii noştri şi-au ales mentor pe Titu Maiorescu, criticul formelor fără fond. Ceea ce nu promite prea multă limpezime în idei.

Problema unei culturi româneşti burgheze e, fireşte, discutabilă. Mărturisim că, într-o ţară cu 80 la sută populaţie rurală şi cu o burghezie pe trei sferturi străină de neam, problema burgheziei ni se pare că se pune mai ales sub forma organizării tutelei statului românesc asupra iniţiativelor individuale şi capitalurilor mobiliare, care, în marea lor majoritate, nu sunt româneşti. De aceea, reacţia burgheză liberalistă (în deplina accepţie a cuvântului, ci nu în sensul de "burghezie liberală") în mediul românesc ne apare mai curând drept o încercare de deviere a preocupărilor acestui neam de la problemele care îl solicită direct, către problemele imaginare.

Apariţia "Revistei burgheze" are totuşi un substrat. Ea corespunde unei recrudescenţe reale a conştiinţei burgheze în mediul românesc, precum şi unei reorientări parţiale, a tineretului politic de la noi, către o politică de centru. Mai ales de când orice altă politică e imposibilă.

ANTISTHIUS: „ÎN GENUL... TINERILOR"

Din același cuib pare să fi zburat și cartea lui Antisthius despre scrisul tinerilor de astăzi. Un băiat inteligent, atent și talentat, care știe să surprindă caracteristicul și să nuanțeze humorul s-a amuzat să parodieze scrisul câtorva protagoniști ai "tinerei generații". Că s-a distrat, lucrul pare evident oricui îi citește cartea! De ce atunci simulacrul acela de ton grav și moralist, care introduce amuzamentul sub o scuză? A vrut oare Antisthius să parodizeze cu anticipație tonul "Revistei burgheze"?

Într-o generație de oameni autentici, această drapare a unui sentiment ștrengăresc în toga unei înalte moralități și cumințenii aduce o contribuție neașteptată, de altfel specific burgheză: ipocrizia! Oricum, cartea lui Antisthius se va vinde. Dar nu pentru surogatul de morală pe care-l cuprinde, ci pentru că cei pe care-i parodiază au succes. E, firește, și aceasta o comportare, tipică, de burghez. Să exploatezi succesul altora. Dar e o comportare pe care o practică și proletarii.

RĂSPUNS D-LOR RALEA ȘI DOBRIDOR

[I]

Apariția revistei noastre a supărat pe cronicarul anonim al "Vieții românești" (d. Ralea sau I. Dobridor?).

Într-adevăr, în ultimul număr apărut al revistei (octombrie-noiembrie, 1934), acesta — sau aceștia — ne consacră nu mai puțin de patru note, pe trei pagini (104—107), variindu-și grafica și stilul, pentru a ne dovedi: inutilitatea, prezumțiozitatea, lipsa de bună-credință, lipsa de originalitate, arivismul și... fascismul[1].

Mărturisim că atunci când ne-am hotărât să scoatem "Criterion"-ul, nu ne-am închipuit că vom izbuti să mulțumim pe toată lumea. Oricine vrea să realizeze, sau să exprime ceva pe lumea asta, se lovește, mai curând sau mai târziu, de acei care cred, sau vor, contrariul. Așa că opozițiile nu dovedesc, la urma urmelor, decât că ești definit și viu.

Ne-am închipuit, totuși, că împotrivirile de idei nu implică, în chip necesar, vulgaritatea, și nici nu exclud buna-credință, cuviința și, poate, chiar stima reciprocă. Socoteam chiar că cel puțin oamenii care se pretind democrați vor înțelege că, fără un mediu onest și decent de confruntare a ideilor, nu poate fi vorba de libertate de păreri, ci numai de manifestări de forțe.

Ne-am înșelat! Am dori ca toți cetitorii noștri să cerceteze paginile din "Viața românească" și — cu colecția noastră în mână —, judecând cinstit, să verifice prețul dezamăgirii.

*

Nu că n-am avea ce răspunde! Căci, în fapt, cronicarul "Vieții românești" nu aduce aici un argument nou, peste cele cărora le-am răspuns deja în al doilea număr al revistei. Ci, cel mult, face acest cronicar o sinteză, îmbinând judecățile lui Andrei Șerbulescu din "Șantier" cu ale lui Oscarlambur[2] de la "Facla"; adică ne socotește în același timp "fasciști", precum cel dintâi, și "inutili", ca și cel din urmă. Altfel, aceeași luciditate, aceeași eleganță stilistică și aceeași bună-credință!

Iată câteva pilde:

Deși am explicat cetitorilor noștri, la vreme, motivele pentru care am luat numele "fostei asociații a tinerei generații" și "haina «Ideii europene»" — "ca un omagiu față de două direcțiuni cu care ne-am dori în continuitate" —, cronicarul "Vieții românești" scrie că titlul revistei e luat după una americană (care, de fapt, e englezească și pe care a aflat-o probabil din penultimul număr al "Vremii"); formatul e furat de la revista răposată; iar ideile sunt luate din văzduh. "Triplă copie."

"Cugetătorul voitor de bine" din articolul de început — a cărui referință la Kant sare-n ochi oricărui om cu oarecare cultură generală — e, pentru același cronicar, o idee "corografică", în fața căreia exclamă profund și subtil: "Care bine? Ce fel de bine? Mister".

Nu, hotărât, cronicarul anonim nu poate fi d. Ralea.

Ceea ce nu înseamnă că I. Dobridor are talent!

RĂSPUNS „VIEȚII ROMÂNEȘTI“

Încă o lămurire, chiar târzie, în legătură cu comentariile dedicate nouă de anonimul cronicar al "Vieții românești". Dicționarul nostru, al ideilor care circulă în chip deosebit printre publiciștii tinerei generații, îl supără mai ales pe acel cronicar, de vreme ce, de astă dată, îngroașă glasul (cu aldine): "De la primul număr — zice el —, fără să ne fie nimic anunțat, am fi pariat, dat fiind vocabularul tipic, grimazele și ticurile «tinerei generații», că va fi vorba, inevitabil, de următoarele noțiuni: «spiritualitate», «tempo», «generație», «problematică», «fenomenologie», «interiorizare sau stil interior», «vitalism», «mistică» etc. N-am prevăzut numai cuvântul «experiență», pe care nu-l mai credeam la modă!"

Deși amândouă temeiurile dicționarului nostru au fost lămurite în preambul, cronicarul "Vieții românești" declară că nu-i înțelege rostul atât timp cât există dicționare de popularizare a termenilor filosofici, ca ale lui Lalande și Eisler[1]. Nevoind să ne creadă pe cuvânt, d-sa socotește "motivul de vulgarizare numai ca un pretext" al unor oameni care vor să se vorbească cu orice preț despre dânșii. "Căci, la urmă, noțiunile sunt aplicate reprezentanților români. E vorba acolo de numele unor publiciști oarecare, prezentați ca mari celebrități filosofice." "Găsim — continuă de sus cronicarul — că gluma se îngroașă cu acești tineri. Unul îl califica deunăzi pe profesorul Petrovici «tenor filosofic», altul îl găsea —indulgent acesta! — pe profesorul Motru «confuz și banal»..." Și conchide: "Înțelegem că nici unul din ei neavând nici o originalitate, nici un specific personal, voiesc să se afirme prin fenomene de masă..." "Ar fi mai greu, fără îndoială, să se prezinte fiecare izolat, pe cont propriu și răspundere personală, speculând nu ceea ce are comun o generație, ci talentul său individual. Dar un examen în asemenea condiții e mult mai greu..."

În primul rând, observăm că, înșiruind termenii pe care-i socotise făcând parte din "vocabularul, grimazele și ticurile «tinerei generații»...", cronicarul anonim confirmă constatarea noastră din fruntea dicționarului, care justifică pe jumătate ideea acestuia: "Fiecare epocă are anumiți termeni, care par a stârni un interes superior altora" și a căror precizare "ajută la fixarea fizionomiei spirituale a epocei". (Într-

adevăr, ce altceva e o "grimază", dacă nu expresia unei fizionomii?) Acordându-ne acest fapt, cronicarul "Vieții românești" e imprudent. Căci altă dată tăgăduia dârz existența oricărui semn distinctiv al "tinerei generații". Un alt indiciu că anonimul cronicar nu poate fi d. Ralea.

Cât privește a doua justificare, a dicționarului în sine, lăsăm la o parte inexactitatea de amănunt, că dicționarele lui Eisler și Lalande — instrumente tehnice destinate uzului specialiștilor — ar fi opere de "popularizare". (Ori cronicarul anonim nu le-a văzut niciodată, ori n-a înțeles nimic din ele. Înc-o dovadă că acesta nu poate fi d. Ralea.) Lăsăm la o parte, de asemeni, și întrebarea dacă efortul nostru de "Clarificare" a ideilor e totuna cu "popularizarea" lor. Când însă ni se impută că analiza noastră ar fi de natură să "zăpăcească pe cineva destul de versat în ale filosofiei", și că ar "confunda între ele concepte elementare", am dori ca criticul să precizeze și: care sunt confuziile, și cine e zăpăcitul respectiv?

Cât privește "numele publiciștilor oarecare, prezentați ca mari celebrități", observăm că noi ne-am mulțumit să-i înșirăm în ordinea alfabetică, pe grupe și fără nici o judecată de valoare, precedându-i numai de cuvintele: "în acest grup se situează, dintre tineri:" sau: "în acest grup întâlnim pe:". Dacă aceasta înseamnează "prezentare de mari celebrități", suntem gata să ne recunoaștem vinovați. N-or sta însă cumva lucrurile altfel? Nu cumva cei pe care i-am citat sunt, prin propria lor activitate, deja cunoscuți printre tineri, așa că numai evocarea numelor lor trezește cronicarului anonim un sentiment bine cunoscut și uman, prea uman, de... supărare? Nu, hotărât, cronicarul anonim nu poate fi d. Ralea.

În sfârșit, în ce privește "prezentarea pe cont propriu și răspunderea personală", pe care nu am îndrăzni-o, constatăm că toate articolele din "Criterion" sunt semnate, pe când cronicarul "Vieții românești" e anonim.

Să continuăm? Ne temem că nu mai avem pe cine să convingem... afară de cei cu "prejudicii", cum le numește Dobridor... vorbind de Ion Ghica! Hotărât, cronicarul anonim nu poate fi d. Ralea.

Căci, cu toate aerele de superioritate pe care și le dă, autorul anonim e un primar. (Îl rugăm să nu ia termenul în sens administrativ.)

"RAMURI"
[DESPRE ISTORIA LITERATURII ROMÂNE MODERNE A LUI NICOLAE IORGA]

În numărul pe noiembrie al revistei craiovene "Ramuri", d. Păunescu-Ulmu execută judicios *Istoria literaturii române moderne* a d-lui Nicolae Iorga. Erorile de judecată estetică, graba informației, deformismul temperamental, erudiția inutilă, confuziile profesorului de la Văleni sunt puse în evidență cu o minuțioasă acuitate. Nimic nu e trecut cu vederea și totul e dovedit logic și precis, cu răceala chirurgului obicinuit cu astfel de operații. Și totuși, nu știm de ce, ne cuprinde melancolia la gândul acestei execuții, care în "Vremea", sub pana d-lui Pompiliu Constantinescu, nu ne tulbură câtuși de puțin! Poate că ne cuprinde amintirea unei nopți în care, ajuns în sfârșit prim-ministru — după așteptarea unei vieți întregi —, d. Iorga n-a putut dormi la gândul: "Ce-o să zică Făgețel?"[1] Sau poate că ne întrebăm fără să vrem: dacă *Istoria literaturii române moderne* nu e o "prezentare obiectivă", ci o formă a ceea ce Thibaudet numea *"critique de combat"*, nu e oare din pricina dragostei d-lui Iorga pentru o mișcare literară, pe care, după încetarea apariției "Semănătorului", o strămutase la "Ramurile" care azi îl judecă "obiectiv"? Și apoi, dacă, iubind această mișcare, d-l Iorga nu are totuși dreptul s-o laude așa cum o face, vina este oare întreagă a d-sale, sau a valorilor pentru care a luptat? Sau deopotrivă de vinovați sunt și aceia care n-au putut sprijini, prin creațiile lor, o pasiune de luptă și de entuziasm care li s-a dăruit fără măsură? Ne mai întrebăm, în sfârșit, cum ne-am mai întrebat și despre alte reviste care au încercat "schimbări la față", dacă, condamnând pe Niculae Iorga, criticul revistei craiovene nu-și taie singur "ramura" de sub picioare? Sunt simple întrebări sentimentale, dar ele stăruie în sufletul nostru, chiar după ce ne-am convins de "obiectivitatea" criticului.

GÂNDURI PENTRU POMENIREA PICTORULUI SABIN POPP

I

Băiat tânăr, cu gesturi stângace de adolescent, cu fața smeadă de cioban sau de ascet, cu păr bălai buclând neregulat, cu ochi albaștri, blânzi, cuminți, aci cătând aievea mirați, dincolo de lucruri, aci plecându-se asupra lor, lin ca o mângâiere, răsfrângând straniu o licărire tainică pe fața străbătură de o tresărire enigmatică, iscată de fluturarea unui zâmbet... astfel mi te văd în gând, acum, când nu te mai pot revedea aievea, întocmai cum te-am cunoscut în ziua însorită de Crăciun, în care am pășit pragul casei tale, al "porumbarului" tău, mai bine zis, atârnat într-un copac din fundul unei curți, pe strada Transilvaniei...

Se împlinește în curând un an din ziua în care Dumnezeu te-a chemat la El, din ziua în care, plecând dintre noi, nu ne-ai mai dat, lumește vorbind, vreun "semn de viață". Ci sufletul tău îl simt totuși viu și acum, și glasul tău îl aud deșirându-mi, iar și iar, povestea minunată a prefacerii tale întru cele vecinice, așa cum s-a întâmplat în bisericuța din Băleni, și apropiind-o de povestea trecerii tale din lume, așa cum a ajuns până la mine, cerc să dau tâlc petrecerii și strădaniei tale printre noi...

În vremea noastră așa de săracă în spiritualitate, încât oamenii au ajuns să suspine după ea pe uliță, în gura mare, pilda vieții tale nu-i numai un îndreptar la o răspântie de gânduri, ci e și o încurajare, un îndemn la stăruință, o chezășie că strădania după cele duhovnicești nu este goană după vânt. De aceea, cinstesc în tine, astăzi, o icoană a "sfințeniei"[1] spre care trebuie să tindem; și amintindu-mi de vorba lui Léon Bloy: "nu e decât o singură-ntristare, aceea de a nu fi sfinți", pricep de ce viața ta a fost o bucurie fără seamăn.

Te-am cunoscut într-o după-amiază de toamnă, într-un cerc plin de tineret, care discuta — ciudat! — problema morții. Și, din primul moment, chipul tău de a ți-o înfățișa mi-a părut straniu! În vreme ce noi, toți, ne străduim piepțiș cu păcatele din noi, să ne desfacem de "legăturile de dincoace", spre a putea privi în sus, convinși că de acolo trebuie să ne vină mântuirea, fără să știm însă ce înseamnă; în vreme ce noi, toți, ne zbăteam astfel, sub povara aripei de plumb a îngerului morții — tu apăreai senin, de o seninătate de dincolo de apă, transfigurat de trăirea lăuntrică a unei chemări

căreia nu-i puteam încă da semnificare și căreia tu-i daseși chiar răspuns, tu păreai dezlipit de toate, imaterial, ușor, de-mi venea să mă-ntreb dacă ești om sau arătare.

Dacă viața creștinului este pregătire de moarte, din clipa aceea, Sabin Popp, tu erai gata... și stăruința ta mai departe printre noi n-o pot privi decât ca legată de o "menire" specială, de o solie, de-mplinit aci, ca pe o îndurare de la Domnul.

Intrăm de obicei în moarte ca într-un vis urât, la întuneric, și nicicând ruperea sufletului de trup n-are loc fără durere; și totuși, noi, creștinii, știm că în Iisus Hristos nu este moarte! Aceasta, pentru că ochii noștri nu văd dincolo, sau văd învăluit, ca printr-o pânză;... ochii tăi însă vedeau toate, ca o oglindă a lui Dumnezeu. Închideau în ei comoara unei vedenii fără de asemănare, și deseori, privind pasiunea ta de a vedea lucrurile, simțeam cum sufletul tău căuta să se desprindă dintre ele, spre a se ridica la exemplarele care strălucesc în înțelepciunea cea dumnezeiască, încercând să-și afle acolo îndreptar spre zugrăvire. Și-mi ziceam că această contemplație a ta e rugăciune și-mi venea-n minte strigătul lui Augustin: *"vis fugere a Deo, fuge in Deum..."*[2]. Și inima mea neliniștită dobândea alean, la gândul că tu te odihneai în Domnul.

Nu știu dacă mulți din cei ce s-au apropiat de tine au avut acest sentiment straniu că intră într-o împărăție sau dacă s-au bucurat de viața bogată pe care o revărsai în juru-ți, știu numai că ceasurile petrecute în pod la tine sunt pentru mine unele dintre cele mai "clăditoare" clipe care mi-au fost date în viață.

Te văd și-acum, scoțând cartoanele mari, pictate cu fete și flori însorite. Le priveai cu o pasiune minunată, ispitindu-le parcă înțelesul și cercetând de nu-i vreun farmec în lumina soarelui dintr-însele... și în nici o privire omenească n-am mai văzut atâta luciditate, unită cu atâta sete de-a cunoaște!

Privirea ta se juca cu lumile, urca lucrurile înapoi în slăvi, către rădăcinile ființei, despica neînțelegerile, împreuna împotrivirile, pătrundea în cetatea tainică a înțelesurilor ce nu se pot rosti-n cuvinte, așterne-n slove sau zugrăvi pe pânză, cu vopsele; se apleca, apoi, asupra lucrurilor, cu o blândețe fără seamăn, ca și cum ar fi vrut să le mângâie că sunt așa de subrealizate.

Adorai pe Van Gogh...

Mi-aduc aminte bucuria ta la expoziția de artă nouă a "Contimporanului". Zburdai de atâta libertate, ca și cum ai fi descoperit cheia de boltă a creației...

Însă mai mult decât orice mi-aduc aminte de-o dimineață de decembrie, însorită și geroasă, în care te-am întâlnit pe stradă, dimineață care s-a prelungit până târziu, și-n care ne-ai dezvăluit taina sufletului tău, minunea întâmplată cu tine în bisericuța din Băleni.

Ne-ai spus, în vorbe meșteșugite, cum învățaseși să pictezi și ce menire avea arta-ți. Cine va mai putea uita acele vorbe?

Erai tânăr, făcuseși școli înalte și călătorii, dacă îmi mai aduc aminte. Aveai un nume renumit și o "manieră" de a picta proprie. Când[3], ai pornit să copiezi Cantacuzineștii înțepeniți hieratic, în gestul lor de dar și ctitorie, pe pereții bisericilor noastre. Ai avut astfel prilejul rar de a-ți duce viața, multă vreme, printre sfinții din biserici. Vecinătatea lor a priit și Cantacuzineștilor și ție. La școala meșterilor vechi,

ce dădeau viață chipurilor, cu alt dar decât tehnica meșteșugită a școalei, ai rămas pentru întâia oară mirat, învățând cum se face un chip, numai dintr-o trăsătură, și cum se face un copac, dintr-o linie răsfrântă de la umăr. Dar, mai ales, ai învățat într-o seară, plimbându-te cu-o lumină de ceară pe pereți, în colțul cel mai întunecat și-ascuns privirii, ce-nseamnă cinstea de a zugrăvi cu-adevărat, pentru altceva decât pentru privirea de paradă. Ai priceput atunci că nu există altă artă decât cea sinceră, care nu simulează stări pe care nu le simte, pentru placul ochilor ce văd sau al urechilor care ascultă, ci care mărturisește numai ceea ce vede, crede sau dorește. Ai înțeles că toți acei meșteri anonimi, fața de care te adusese soarta, se șterseseră cu totul în fața arătării pe care aveau să o înfățișeze; ai înțeles că, pentru a-i picta astfel, ei trebuie să fi *văzut* ceva care să nu le mai dea astâmpăr și răgaz pentru odihnă. Ai înțeles că toți aceia cred, sunt martori... și-ai ascultat. Și-ai început să simți cum îngerul și necuratul stau la dreapta și la stânga pictorului când lucrează și cum se apleacă pe mâna-i preț de suflet! Întocmai ca la judecata cea dintâi zugrăvită-n tindă. Și-n loc să fugi de frică, ai făcut semnul crucii și-ai rămas.

Și, ieșind din biserică, ți-ai lăsat vechea "manieră" și te-ai apucat și tu să spui ce vezi. Sinceritatea ți-a apărut calitatea esențială a privirii, și-ai decretat că în afară de orișice școală nu e decât o artă, cea devărată.

Dar cine poate să poarte Adevărul?

Ți-ai căutat atunci un sfătuitor care să-ți spună adevărul. Și pentru că fețele mințeau, ai cerut sfat celor săraci cu duhul. Mi-aduc aminte bucuria ta când povesteai că, întrebându-i pe țărani dacă le place o floarea-soarelui pe pânză, ți-au răspuns: "Parcă iese foc dintr-însa!" Și auzindu-i, ai crezut c-ai apucat pe Dumnezeu de-un picior și ai încoronat pe triptic, pe Fiul Lui, prunc, cu-o floarea-soarelui drept cunună de slavă... Și-ai năzuit să zugrăvești, la rându-ți, o biserică în care să poți mărturisi ce văzuseși...

Și astfel gândul mă aduce să mă-ntreb despre semnificația spirituală a artei tale: suprem semn care ne leagă de tine și prin care-ncerc să rup din vălul care se-așterne între noi.

II

Spunea deci Sabin Popp că a învățat să picteze "copiind" bătrânii ctitori ai bisericii de la Băleni. Aci, în sens concret, a căpătat el revelația sensului artei și vocația vieții sale. Pătruns de gândul că Fiul omului a venit să mântuie aceea ce era pierdut, Sabin Popp s-a străduit a trage din uitare aceea ce era menit păraginii, a împlini aceea ce nu se împlinise, a adăuga aceea ce părea pe veci ursit să nu se întregească. Sabin Popp a preferat astfel, în pictură, cercetărilor de avangardă, cu care avea totuși atâtea puncte de contact (mai ales *căutarea)*, această operă de "restaurare", fie că picta o biserică, fie o fată sau o floare. Și el mergea către simplificarea ultimă, desăvârșită; numai că simplificarea nu era la el un procedeu de tehnică externă, ci o simplificare

din lăuntru, a sufletului, a viziunii. Îmi spunea că nu se apucă niciodată să picteze, până ce nu vede totul în minte, dinainte. Pictura era pentru el "lumina lumii" și pictorul, "sare a pământului", n-avea alt rost decât să scoată candela de sub obroc, strălucind și altora clipe de acestea, în care ochiul, pregătit pe dinăuntru, cu o străşnicie de ascet, izbutea să contemple lucrurile în toată slava dintâi a zidirii. Firea lui Sabin Popp era parcă transfigurată, văzută cu ochi dinainte de păcat, sau trecuţi cu Hristor peste păcat, şi cu nădejdea restaurării ei finale. În chipuri făcute din pământ, din carne în care se vedea pământul, sufletul măsura căderea, ţâşnind ca un străin ce-şi caută, dincolo de moarte, bunul, transfigurându-le. Pictura lui era astfel înrudită cu cântarea de la strană.

Nu ştiu dacă Sabin Popp a avut "conştiinţa" limpede a valorii regeneratoare a privirii sale şi de ştia că "raiul" este locul spiritual al arhetipurilor sale. Ştiu numai că visarea aceasta nu era pentru el "visărie", ca la alţii, căci niciodată Sabin Popp nu se pierdea în aproximaţii. Totdeauna conştient de distanţa ce separă *viziunea* de *obiect,* tehnica lui era un fel de îndrumare sufletească, făcută ca, pe urma pictorului, privitorul să ia calea spiritualizării: *"Duhul pătrunzând materia şi trupul, străin de materie şi străin de trup, dar întrupat, «transfigurând»*!" Iată înţelesul "cuvântului" pe care Sabin Popp îl purta în suflet şi pe care l-a aşternut pe toate pânzele. Cine vrea să vadă o astfel de transfigurare, să ia aminte la zoreaua pe care o ţine în mână Iosif, în tripticul celebru, sau să privească fetele şi floarea-soarelui pe care le-a pictat el, de-atâtea ori.

Nu s-a apucat oare niciodată Sabin Popp să picteze o "schimbare la faţă"? Ar trebui căutată în cartoane.

Din tot ce a pictat însă două portrete mi se par mai stranii: două autoportrete, revelatoare pentru toată semnificaţia artei lui şi, depăşind-o, pentru ilustrarea sensului spiritual al picturii în genere.

Orice artist ascunde în el un suflet şi-un cabotin. Lucrul este firesc, artistul fiind, în genul lui, un creator; ci Dumnezeu, fiind singur creator, nu se poate crea nimic fără de Dânsul. De aceea, artiştii adevăraţi se socotesc vizionari, inspiraţi, simpli meseriaşi în slujba "vedeniei" ce li s-a dat, dar care nu le aparţine, pe care sunt numai puşi să o obiectiveze, adică să mărturisească altora despre ea. Dimpotrivă, cabotinii, repetând păcatul vechi, adamic, se dau drept creatori doar pe ei înşişi.

Soarta pictorului e însă deosebită de aceea a oricărui artist. Căci el trebuie să arate aceea ce ceilalţi pot ascunde. Poetul poate ascunde un sentiment în întortocherile limbii sau văitându-se că îl trădează inspiraţia. Inspiraţia nu poate însă trăda pe pictor. Apoi, în pictură, înţelegerea nevenind din amănunt, căci nu există fraze picturale, ca-n muzică sau poezie, ci din contemplaţia întregului, acest întreg vădeşte totdeauna, fără înconjur, starea în care se află artistul faţă de obiectul viziunii, în clipa creaţiei.

De-aceea, dacă poetul poate masca pe cabotin, învăluindu-l în preţiozitate (vezi cazul lui Valéry, de pildă), pictorul este obligat să îl arate. Şi cum el nu poate privi lucrurile decât prin arhetipuri, prin ideile lor fictive, el nu poate să nu demaşte cabotinul care vrea să "perfecţioneze" viziunea cu procedee nesincere, de fabricaţie a lucrurilor nevăzute într-adevăr. De aceea, pictorul care încearcă să redea ce a văzut, ca şi cel care şi-a obiectivat vedenia, nu poate să nu distingă "îngerul" care-i îndreaptă

mâna sau "diavolul" care i-o strâmbă: duhurile de pe urma cărora naște diferența dintre expresie și arătare. Acest lucru îl știu prea bine și pictorii, și cei care au pătruns cu pace-n suflet, pe schela sau în atelierul unui pictor. Sabin Popp s-a aplecat asupră-și, căutând să surprindă reflexul celor două puteri potrivnice asupra feței sale.

Aceasta este lecția celor două autoportrete ale lui Sabin, de care vorbesc aci. Unul drăcesc: Sabin — lucid ca totdeauna — se vede — zugrăvit în halat, în cap cu un fel de fes napolitan (singurul accesoriu pe care și-l îngăduie), cu o față smolită, pe care trebuie s-o vezi pentru a nu o mai uita la orișicine. (Căci orice om are ceasurile lui de ispită și de puterea dracului asupră-i.) În celălalt tablou, Sabin e în biserica de la Băleni, copiind un ctitor. Îl luminează lumina de ceară cu care a descoperit "minunea" și chipul, iarăși, trebuie văzut! Puse față-n față, cele două portrete au fost, pentru mine, una din cele mai de seamă împrejurări din viață! Ca dintr-o lecție de intuiție anume ticluită, "învățătura" se desprinde din tablou și covârșește mintea privitorului.

III

L-am aflat trecut peste punte, la Paris, privind peste umărul unui prieten anunțul morții într-o gazetă.

Și, dintru început, înainte de a afla orișice știre despre chipul în care s-a sfârșit, m-au năvălit aducerile-aminte și un glas ciudat mi-a șoptit, cu o certitudine care nu se discută: Acest om a fost un sfânt!

Și-nfiorat am vrut să-mpărtășesc și altora crezarea, dar un șir întreg de împrejurări cu-nțeles tainic m-au împiedicat până astăzi să dau pas acestei dorințe. Și în sufletul meu s-a născut nedumerirea de nu sunt însumi robul unui farmec.

... Am aflat mai târziu că trupul său a fost ars, la Viena.

Ne e răpită astfel chezășia, semnul și minunea pe care o așteptam în sprijinul credinței. Câtva timp înaintea morții lui, zice-se că i-a fost teamă de putrezirea hâdă a trupului, icoană a Celui sfânt. Ciudată teamă! Cum de-ai uitat, prietene, că trupurile celor morți cu adevărat în Dumnezeu nu putrezesc? Ci rămân mai departe să stăruie, în tainica lor legătură cu trupul, drept mărturie celor vii! Ne-ai răpit astfel posibilitatea de dovadă a celor ce am scris mai sus, în care cred, dar pentru care nu mai pot avea mărturie!

Și totuși, chiar și astfel, cine ar putea să afle, în sfârșitul tău, cel mai mic semn de deznădejde?

Transcriu dintr-o scrisoare[4] prin care mi-a ajuns la cunoștință sfârșitul vieții lui, întocmai, pentru cei ce vor s-o știe!

"Soru-sa mi-a povestit care au fost ultimile sale ceasuri.

Știi că era tare legat de lumea asta, că o iubea din toate puterile sufletului său, că o transfigura prefăcând-o într-o minune, biruind tot ceea ce e mic, josnic și nedesăvârșit într-însa. Și se străduia din toate puterile să trăiască, având în el acea nemărginită comoară de viață și lumină pe care i-o dase Dumnezeu ca s-o răspândească în jurul lui, spre a birui durerea.

Şi iată, cu toate acestea, că în ajunul zilei sale din urmă a spus cu o mare seninătate — ca şi cum ar fi vorbit cu o fiinţă nevăzută: «Aşadar, mâine trebuie să plec»!

Şi-n ziua de Anul Nou a venit sora lui, la 6 seara, să-l întâlnească la Viena, în sanatoriu.

I-a cerut liniştit veşti de la toţi ai săi, apoi a zis deodată soţiei şi surorii sale: «Acum voi să nu vă speriaţi. Ştiţi că eu m-am despărţit de lume, ştiţi că eu sunt de acuma minunea sfântului Francisc».

Şi vorbind spre nevăzut: «Stai că viu, viu îndată».

S-a ridicat şi a cântat, transfigurat, din toate puterile, aşa cum, spun cei ce l-au auzit, că nu mai cântase niciodată; apoi încet, încet, a plecat şi un surâs minunat i-a rămas întipărit pe buze.

Ultima carte din care ceruse să i se citească au fost *Floricelele Sfântului Francisc din Assisi*."

Acesta a fost Sabin Popp, aşa cum mi-a fost dat să-l văd în viaţă şi aşa cum mi-a rămas viu. A dus cu el în moartea care l-a cuprins "un zâmbet mai mult, un har mai mult", şi a lăsat aci "un gol nemărginit, o tăcere şi o tristeţe nesfârşită", neîmplinite decât de nădejdea durerii lui cea peste moarte, în care îl va fi primit Domnului Hristos!

Dar, după cum scrie prea bine un prieten, pe urma lui, "ne simţim parcă, cu toţii, mai mândri de a fi oameni".

ASCENSIUNE

Gândind în expoziţia lui Marcel Iancu

Rândurile de faţă nu alcătuiesc o critică de artă.

În artă, nu mă pricep. Meşteşugul transpunerii plastice: îmbinarea iţelor luminii prin linii sau prin forme, prefacerea formelor prin linii şi culori, iscarea liniilor din formă şi culoare — îmi sunt străine. În răstălmăcirea vedeniei prin prisma meşteşugului, mă simt mai curând nepriceput, anarhic.

În măsura însă în care textul e pretext, în care arta e un semn, un ieroglif, o cheie, o batistă fluturată în vânt, picată ca un înger alb de ceară, un ac însăilând în abstract îmbinarea gândurilor mele — stau adesea să trăiesc în basm, în vis, în rugăciune, cu semnele de culoare sau de piatră.

Aici am venit ca pentru drum. Un drum care urcă drept în sus. Pierdere de balast. Zbor. Uşurare. Salt cataleptic în înălţimi, unde rămâi. Cometă sau elicopter? Astru sau maşină? Greu de spus. Însă Zenit. Ascensiune verticală. Ridicare pe labele de dinapoi. Plecare către Acropolă.

Drumul porneşte de la numărul 16: *Vestigii*. Prima treaptă. Îmbarcaderul pentru saltul în necunoscut, peste apă. Am ajuns târziu. Nu mai e nimeni. Îmbarcaderul e azi o schelă părăsită în margine de apă. Un şantier în care nu se aud ciocane. Pictorul a plecat. A rămas schela. Un tors neisprăvit, un trup din care sufletul a zburat şi o coloană de pe care albul stă gata să cadă ca o coajă profilează în zadar virtualităţi sortite ne-mplinirii. Corabia lui Caligula, neimişcată, ieşită goală din smârcurile de la Nemi, străjuieşte — martor impasibil — laguna fără adâncime. Albastrul aminteşte de Tiepolo. Şi poate, aluzie subtilă, trei culori: roş, alb, albastru. Şi obsedant, gândul pârvanic: "... moare şi marmura de rănile vremii. Moare şi sufletul ei, de neînţelegerea oamenilor".

Oprire, de parcă s-a rupt firul vremii. Ce să se mai întâmple dar în spaţiu? Trupul înţepenit în aşteptare începe să desluşească dincolo de văz. Culorile stau gata să cadă sau să zboare. Şi gândul, ax ordonator de forme, se înalţă, se purifică, bate din aripi. Încremenirea oricărei năzuinţi. Calm plat. Albatros împuşcat, sufletul pluteşte ca o corabie de jucărie pe apă, cu pânzele dezumflate.

E atâta impresie de calm definitiv, de bizantin static, de Veneție nepoetizată, căți vine să te-ndrepți către moarte, cum te-ai îndrepta către stăpâna casei, și să-i spui: "Cât ești de fermecătoare, Moarte. Cât ești de curtenitoare și de gingașă cu aleșii tăi. Cât e de cald, cât e de bine să te simți invitat de tine, dacă știi..."

Ce-a vrut? De ce-a plecat? De ce n-a căzut pradă farmecelor care mă cuprind? Un singur semn. Dar sunt semne, adevărate lanțuri pentru gând, și semne ciocane pentru lanțuri. Descătușare e aci intuiția că sensualitatea e monstruoasă. Dovadă, numărul 4. Și e generatoare de tulburări și de neliniști. Pe când gândul, numărul, spațiul abstract e static.

Dar ce eforturi până să ajungă ochiul să vadă linia care nu înșală. Culoarea-i ispită și forma e mag. Mai întâi, descompunerea luminii: vedenii străluminate, acvatice, marine, biciclete care despică aerul în vânt, vânt care rispiește rufe pe frânghie, arcade ce ni se deschid brusc în cap, peripeții în țări sălbatice, șantiere noi, desfacerea mesii de lucru în elementele ei plane, aventuri cu oamenii, cu locuri și cu linii. Chipul nevestei pictorului, ispitind medieval în zodii, luna, de soarta noului Hans Pfall.

Și apoi cristalin și pur: jocul de linii.

După o călătorie circulară prin văzduh — în care sufletul a lepădat pe rând câte-o piele-n fiecare vamă —, aterizăm pe o platformă imaterială (32). Am ajuns. Regăsim schela de la numărul 16, într-o nouă viziune, de astă dată dezbrăcată de orice moment "existențial", esență spațială pură. Filtrul de oglinizi al gândului vampir a distilat culorile, le-a absorbit una câte una, ca și cum ar fi fost picături de sânge, și nu a lăsat să treacă pân-aici decât proiecția, spectrul. Lucrul a rămas spațial, abstract, geometric, dincolo de văz, dincolo chiar de ritmul vibrator, farmec specific al zonelor intermediare, "paludate", prin care am ajuns pân-aici.

Sufletul, corabie cu pânze străvezii, cuget pur, odihnește acum pe șantier, pură intenție constructivă. Pe el îl așteaptă pictorul. Nici pasta. Nici lumina. Sufletul. Pe el îl încheie, ca un dulgher, în îmbinări măiestre de arcuri și de unghiuri, ispitind morții sensuri noi din fiece cosciug.

Și sensul acestei evoluții ni-l dezvăluie "dolmenul" (20), uriașe construcție masivă de planuri și de perspective menite ca să învecinicească omul, să nu-l lase destrămat în fața morții, a senzației efemere. Ci dolmenul se cheamă gând, cuget, cuvânt, vecinicie.

Eupalinos[1], arhitect de gânduri. Dănțuitor pe frânghie. Mag orb. Nebun extatic. "Oul dogmatic" al lui Barbu plutește la el acasă, abstract și vid, peste ape, cu albușul imaculat, Léon Paul Fargue urcând la cer pe-o scară atârnată-n vânt.

București, 12 februarie 1932

EM. CIOMAC: „VIAȚA ȘI OPERA LUI RICHARD WAGNER"

D-l Em. Ciomac publică în volum, în Editura Fundațiilor Regale, ciclul său de conferințe de la Opera Română despre *Viața și opera lui Richard Wagner.*

Cărțile românești de informație onestă, în diferitele domenii de cultură, sunt rare. E poate aci un tribut pe care îl plătim faptului că limba faranceză e a doua noastră limbă culturală, ceea ce ne îngăduie să ne informăm direct. S-a scris totuși atât de mult despre viața și opera lui Wagner, încât, luând în mână cartea d-lui Ciomac, ne-am întrebat ce ar mai putea fi spus.

Mai întâi, punctul de vedere: D. Ciomac este un spirit lucid. Nu e nici dintre wagnerienii pasionați, gata să proslăvească orișice manie a maestrului, nici dintre detractoriii apriorici ai acestuia.

Ci, cu un ochi de o ascuțime și uneori de o ironie franceză, d-sa despică vălurile care-i întunecă portretul. Recunoscând geniul complex și inovator al lui Wagner, analizând treptele prin care acesta ajunge la nerealizarea idealului său artistic, încadrându-l unde merită în istoria culturii universale, d. Ciomac nu se sfiește să-i denunțe "parti-pris"-urile, cabotinismul și meandrele formulei sale muzicale, încă de la primele pagini. O lucrare lucidă deci, mai adevărată decât falsele idealizări ale cunoașterii pasionate. Utilizând o imagine, am spune că e ceva "debussyst" în această prezentare a wagnerianismului.

O a doua însușire a cărții d-lui Ciomac: este o carte românească. Paginile care cuprind paralela între *Lohengrin*-ul lui Wagner și *Luceafărul* lui Eminescu, scrise cu o sobrietate rară și cu o desăvârșită conștiință artistică, pun în relief asemănări și deosebiri pe care nu le vom uita.

De partea muzicologică nu putem vorbi prea mult, nefiind pricepuți într-însa. Ni se pare totuși că autorul pune limpede în relief problema centrală a efortului lui Wagner: colaborarea muzicei cu teatrul și cu poezia și evidențiază cu subtilitate succesele și dificultățile realizărilor wagneriene, până în cele mai mici detalii. Dobândim astfel o viziune mai tehnică a dramei muzicale și a exigențelor ei: înțelegem

temeiul apariției laitmotivului, sensul "coral" al orchestrației, dezvoltarea liberă a melodiei, climatul armonic, toate problemele actuale și de mare interes artistic.

Așa că închidem cartea cu părerea de rău că s-a sfârșit și poate cu nădejdea că strădiunța va fi continuată și că va veni o zi în care, prin alăturarea unei serii de monografii de acest fel, vom avea o istorie a muzicii în românește. D-l Ciomac și muzicologii din generația sa ne-o pot da. O așteptăm.

INTERLUDIU ROMÂNESC

FLOAREA NESTRICĂCIUNII

Icoană bizantină de Gabriel Negry, acompaniată pe muzica "Heruvic" de Podoleanu

Problema derivării unui dans din stilul bizantin nu e ușoară.

Bizantinii cunoșteau desigur dansul de origină grecească și persană. Dar acest dans nu avea nimic de-a face cu așa-zisul "stil bizantin".

Ideea *animării icoanelor acestui stil pe o muzică de cor bisericesc* se lovește de *trei dificultăți*. Prima: *stilul bizantin e un stil static*, a cărui viață expresivă nu stă în mișcarea plastică a formelor, ci în simbolica lor. A doua: *această simbolică e irelevantă pentru sculptor*, elementele materiale ale stilului bizantin nefiind opere de artă propriu-zise, ci fragmente rituale, inseparabile de totul din care fac parte. A treia: *arta bizantină e ostilă oricărei plasticizări tridimensionale*, și asta nu din întâmplare, ci din pricina unei înțelegeri specifice a "limitelor întrupării", care nu îndreptățește pe bizantin să realizeze integral chipurile sfinte, ci numai să le vadă "în icoană", ca prin oglindă, în ghicitură. Transfigurarea nu e încă schimbare de substanță. Abia la sfârșitul timpului va veni împlinirea destăinuirii. De aceea, expresia care trece peste limitele viziunii constituie, pentru bizantin, un sacrilegiu.

Există totuși — în acest cadru — vreo posibilitate de *dezghiocare a dansului din elementele stilului bizantin?* Pentru a o descoperi, coregraful trebuie să dezlege, din complexul ethosului liturgic răsăritean, elementele care ar fi putut genera dansul. Elementele de acest fel există. Unele sunt de ordin procesiv și decorativ: *alaiul;* altele sunt de ordin semnificativ: *gesturile tipice*, devenite revelante prin tradiție. Două dificultăți stau însă în calea folosirii acestor elemente ca puncte de plecare pentru dezvoltări noi coregrafice. Cea dintâi vine din *situația interpretului*, care nu trebuie să imite, nici să joace, ci să oficieze, să devie semn reprezentativ, purtător de simbol. A doua greutate ține de *tehnica dansului*, care trebuie să realizeze o înlănțuire perfectă de gesturi cu totul distincte și care trebuiesc intuite separat, fără ca totuși succesiunea lor să fie sacadată. Fiecare poziție trebuie să prezinte pe interpret într-un gest semnificativ.

Lăsând la o parte orice îndoieli asupra legitimității genului, coregrafia lui Gabriel Negry simbolizează, exact și cu mijloace adecvate, *taina crinului*, relația ascunsă dintre

răstignire și întrupare. În crinul care vestește întruparea, exprimat plastic prin suprapunerea mâinilor ridicate, la punctul de joncțiune a două gesturi convergente, al căror tipic vine de departe, ochiul întors înăuntru descoperă, într-un plan rămas dinadins dincolo de plastic, *semnul crucii*. Așa că gestul dansatorului reproduce aproape întocmai gestul preotului care ridică potirul în ușile împărătești.

RIT DE TRECERE

Inspirație coregrafică din folclorul românesc
de Gabriel Negry
pe muzică și recitative populare

a) Descântec
b) Moarte
c) Bocet
d) Trecere

Riturile de trecere sunt ceremonii obștești care însoțesc schimbările de stare omenească. Ele îmbracă nașterea, botezul, nunta și înmormântarea într-o țesătură decorativă de gesturi și structuri de gesturi semnificative, care integrează, tradițional, pe om în colectivitatea din care face parte.

Ethosul acestor rituri nu e omogen. El îmbină elemente din structuri spirituale diferite, suprapuse istoricește, și care în rit se întrepătrund în cele mai bizare chipuri. Originea elementului păgân din riturile românești de trecere nu e încă bine lămurită. Unele țin de obiceiurile slavilor, altele de-ale germanilor, câteva par a fi de obârșie latină, cele mai multe se presupune că ar fi tracice.

În toate aceste ceremonii întâlnim o acțiune simbolică, un număr de personagii și un cadru, care variază după natura ritului.

Pentru Gabriel Negry dansul are, fără îndoială, un substrat magic. El pune la contribuție facultatea gestului uman de a dezlănțui anumite puteri favorabile sau defavorabile ale naturii.

Dansul închipuit de Gabriel Negry îmbină elemente din ritualul înmormântării țărănești cu elemente din practicile magice de sănătate, organizate liber de fantezia coregrafului în jurul celui dintâi pas al marii treceri.

În intervalul unui sfert de ceas vedem dubla față a lucrurilor, trecem de două ori de pe un tărâm pe altul. Retrăim ceasul morții în înțelegerea populară: îngânarea ancestrală dintre cel ce pleacă și conștiința celor ce rămân.

La început, pe muzica unui descântec, coregraful ne arată farmecul prin care vrăjitoarele încearcă să reție sufletul în trupul din care stă să scape. Ca într-o străfulgerare a minții, moartea ne situează o clipă pe alt plan și asistăm neputincioși la

ruptura sufetului de trup, în zbuciumul morții. Apoi ne re-ntoarcem în primul plan, unde înfrângerea efortului uman în fața unei taine dezlănțuie jalea bocitoarelor care plâng mortul. Efortul lor s-a răsturnat. Cu elemente împrumutate din privenghi, cei rămași alungă definitiv duhul mortului în vămile de dincolo de mormânt. Și drama rituală se sfârșește.

RECITALUL DE DANS AL LUI GABRIEL NEGRY

Nu există gen artistic mai exigent decât dansul.

Socotit de obicei printre artele minore, îmbinat cu spectacolul numai ca interludiu, ca zvon care umple pauzele acțiunii, dansul își ia din când în când, asupra acestuia, strălucite revanșe.

Cel din urmă desprins, și nu de tot, dintre mijloacele de provocare a teroarei sacre, cel din urmă laicizat, dansul, care a păstrat încă în el fiorul panic, izbutește, din când în când, să pătrundă celelalte elemente ale spectacolului, ca principiu animator, și, la limita eforturilor analitice divergente și lucide, să rstabilească unitatea originală a spectacolului, sinteza dinamică a muzicei cu teatrul și cu artele plastice.

Atunci, pictura se însuflețește și cântă, muzica devine formă în mișcare, jocul dramatic devine ritm interior. Sufletul privitoriului ascultător, atacat din toate părțile, e înfrânt în opunerea lui metodică față de spectacol și vechea unitate se restabilește între artist și spectator. Fiorul misteric al marii arte trece peste marginile rampei.

E ceasul între toate greu și care necesită precauții infinite. Clipa de care atârnă totul. Căci o muzică mediocră se poate răbda, după cum se poate răbda și un joc mediocru, dacă vin de departe. Pe când un pas care întârzie pe un timp care-i este hărăzit frânge brusc așteptarea lăuntrică și zdrobește, în toate planurile, întreaga pregătire a fiorului artistic foarte cu greu realizată. Emoția se sfarmă ca trupul dănțuitorului care a "pointat" alături de sârmă. Dans mediocru nu există.

Festivalul lui Gabriel Negry se situează aici, la încheietura dintre arte, la intersecția oglinzilor. Pictori, muzicanți, dănțuitori, însuflețiți de același gând agresiv față de public, stăpâniți de aceeași idee coregrafică, încearcă să exprime o aceeași emoție în toate registrele sensibilității umane. Efortul lor pune la contribuție rezultatele tehnice ale fiecărei arte, lanțurile perfide care vor prinde pe spectator în cursa care i se întinde. Haț, cu zbilțul. Asta e taina spectacolului, taina cursei de șoareci. Taina roșului cu care se ucid taurii. Taina iluziei. Taina iubirii.

De pe urmele unor astfel de "reușite" trăiesc apoi teatrele epocii întregi, în așteptarea unei noi clipe de contact, de înfrigurare...

Deși ajutată de un cadru și costume de o armonie minunată, deși în pânzele corabiei suflase cuvântul lui Dan Botta, interesanta idee coregrafică din *Coreartium*, a trupurilor desprinse din coloană și a mâinilor care se roagă ca niște flăcări vii, nu și-a putut da întregul rod din pricină că dansul nu a fost perfect pus la punct.

I-a urmat straniul și lucifericul Pierrot din *Oda mâinilor*, care a dat prilej lui Gabriel Negry să valorifice gesturile frânte, contorsiunile, care par că-i plac atât de mult. A fost în el ceva de liliac, ceva de vampir noptatic și ceva de înger blestemat...

Perfect, ca execuție de ansamblu, a fost *Commedia dell'Arte*, poate cel mai reușit, sub acest raport, din întregul spectacol. Echilibru perfect între intenție, dans și figurație.

Mai puțin izbutit a fost tabloul din *Les gants gallants*, cu toată apariția strălucită a lui Negry și poate tocmai de aceia. Contrastul coregrafic și plastic dintre păpușile de Nürnberg și păpușa de Turin a fost prea violent pentru sensibilitatea spectatorului.

Piesa de rezistență a spectacolului a fost însă *L'Après midi d'un faune*, subtila evocare animalică a lui Debussy, după poemul mallarméan. Aci, Gabriel Negry a realizat summum-ul artei sale prezente. Bine studiat, inteligent redat și dansat mai ales admirabil, Gabriel Negry a putut vădi atât marele progres tehnic făptuit de la ultimul său spectacol, cât și adâncirea și maturizarea înțelegerii poemului. Gabriel Negry și-a realizat pe deplin intenția. Spectatorul a rămas cu intuiția acelei existențe hibride, în care un bust apolinic luptă cu un tors dionisiac. Nici o dată nu mă gândisem până acum la modul de existență a unui faun, pe care îl vedeam panic, dintr-o bucată, aproape numai țap. Gabriel Negry a realizat o ființă care e și țap, și om, care are veleități solare, înfrânate curând de pașii mărunți ai atracției pământului.

Pentru reușita *Floarei nestricăciunii*, animare a unei icoane pe muzică de cor bizantin, Gabriel Negry a încercat o șansă dintr-o mie într-un gen în care se părea că totul îi stă împotrivă. A reușit. A reușit mai ales pentru că a fost splendid servit de muzica bisericească. Înainte de a fi făcut îngerul primul gest, sala era pătrunsă de o adâncă reculegere religioasă. Totul era ca nici o imprudență plastică să nu frângă avântul cântării care purta spectacolul pe aripi. Minunat servit a fost de asemeni de imaginația Lenei Constante, a cărei sârguință în copierea icoanelor pe sticlă i-a dat viziunea justă a cadrului misterului. Și când mâinile au înflorit ca crinii, sala a înțeles că nu era de aplaudat, și numeroși au fost cei care, la căderea perdelei, au salutat realizarea ridicând mâinile întinse. Pentru cei care caută o renaștere a teatrului popular, pornind de la Irozi, realizarea lui Gabriel Negry e o răscruce. Cum s-ar putea ea întâlni cândva cu cele trei mistere ale d-lui Ștefan Nenițescu?

Ritul de trecere, inspirat din aceeași artă populară, realizat cu o artă majoră din mijloace extrem de simple, ne-a lăsat, de asemeni, o impresie puternică. Aci, Gabriel Negry a rezolvat dificultatea tehnică a prezenței mortului în scenă, prin evocarea unei "pietà". În special în clipa deșteptării întru cele de dincolo, în clipa dezmeticirii, când sufletul s-a despărțit de trup și mortul s-a ridicat spre marea trecere, întreaga sală a fost cuprinsă de fiorul marii arte, pe care nu l-a mai putut frânge accidentul stupid al vopselii care s-a luat pe giulgiu, de pe năsălie.

În dansul închipuit după muzica lui Wagner din *Tristan și Isolda*, am trecut prin momente deosebite. Cadrul dansului ne-a amintit de *Căderea casei Usher*, realizată cinegrafic de Epstein. Chipurile omenești care țâșnesc din întuneric prin proiectarea asupra lor a unei raze de lumină, imaginea statuară din fund a Isoldei din vis, aidoma a Lenorei lui Poe, ne-au făcut să ne gândim la cât ar avea de câștigat regizorii noștri din utilizarea acelorași procedee, combinate de lumini și de perdele, în care adâncimea fundalului și planurile treptate apăreau numai prin judicioasa utilizare a luminii.

În prima parte a dansului, Tristan ne-a apărut prea frământat, prea mobil și în același timp prea concret pentru muzica wagneriană. Privindu-l, m-am întrebat chiar dacă trupul omenesc dispune de resursele necesare ca să poată exprima prin dans sufletul acestei muzici. Și eram să răspund negativ, când a prins să se miște Isolda. Revelația acestui dans, salvarea lui, a fost domnișoara von Silbernagel. Ea ne-a readus încrederea care șovăia. N-a dansat. A fost ca o flacără: vaier de patimă, fâlfâind între muzică și vis.

Mai puțin ne-a plăcut, *Simfonia dansului*, cu simbolica lui prea evidentă, în care n-a avut prezența de spirit să asculte sfatul poetului care-l îndemna să se ascundă! Mai bine conturate, în costum, muzele.

În general, Gabriel Negry s-a vădit în mare progres tehnic, atât ca dansator, în *L'Après midi d'un faune*, cât și coregraf în cele două compoziții românești. A fost bine sprijinit de o muzică mică, dar condusă cu stăpânire de Teodor Rogalsky, mai ales în Debussy. Numai Wagner s-a resimțit de lipsa masei orchestrale. Acordul dintre muzică și dans s-a vădit pe alocuri insuficient. De asemeni, a fost bine sprijinit de costumele și decorurile admirabile ale Lenei Constante și ale Ioanei Bassarab și ale lui Siegfried, afară de costumul lui Apollo, din *Simfonia dansului*. Mai puțin sprijinit a fost Gabriel Negry de ansamblul dansant. Excelentă în "pointe", d-na Mimi Tutunaru s-a distins în *Commedia dell'Arte*. Tehnica școalei Mariei Wigmann a înlesnit succesul d-rei von Silbernagel în Isolda, revelație a goticului. Restul ansamblului a fost, de asemeni, onorabil. În general, un spectacol cum se poate vedea rar la noi.

AUREL VLAICU

În clipa în care Aurel Vlaicu trece major, prin vămile văzduhului, în vecinicie, un om evlavios îi împlinește-n vreme dorul cu care s-a stins.

— *"Ce le știu eu vorbi? Mie dați-mi o tablă și o cretă și le arăt..."*

Planurile lui, însoțite de însemnările cu care le publică d. Victor Ion Popa[1] în "Vremea", vor vedea lumina zilei. Ele vorbesc puternic celor care se gândesc la soarta acestui fecior al pământului românesc, amestec de urs și de genialitate pustie [sic]:

— *"No, apăi dacă-i vorba să-ți dau dumitale invenția, mai bine o stric și zic că n-am făcut-o... Da, feri Doamne, nu-s cules din buruieni și am și eu o nație... I-oi da-o, și mi-o plăti... Și de nu mi-o plăti, tot i-oi da-o, că eu de făcut am făcut-o și alta nu știu face... Dară eu nu vreau să zică tata că degeaba și-a amanetat tot pământul la «Albina» în Sibii, pentru străinătățile mele, fără numai c-o vedea gândacul pe sus și s-o mângâia: «Am pierdut ogorul pe jos, da'iaca, ficioru, ară altu pe sus!»"*.

Transfigurarea cuvintelor lui Vlaicu din biroul fabricii din Oppelsheim dă nu știu ce relief nebănuit rândurilor *exacte* din *Memoriile* d-lui Lovinescu, despre el.

Prea târziu ca să mai cerem, azi, prețul acestui rod al pământului, să țesem măcar în jurul icoanei lui cununa slavei, acel reflex de nemurire pe care simbolul îl conferă lucrurilor efemere.

VASILE PÂRVAN

Una din marile mele păreri de rău o am la gândul că, oricât firea omenească s-ar sili să redea totul, unele manifestări sunt sortite să rămână pururi inexprimabile. Conferința participă, din acest punct de vedere, la soarta actelor de reproducere, cum e teatrul sau execuția.

Dar dacă, datorită discurilor, execuția unui concert a ajuns astăzi să poată fi fixată și reactualizată după voie în conștiințe, și dacă, pe un alt plan, cinematograful îngăduie repetarea după voie a gestului și a acțiunii, nu același lucru se întâmplă cu arta vorbirii.

Nu numai cuvântul, dar ambianța, gestul, acțiunea care însoțesc dicțiunea propropiu-zisă nu pot fi reproduse pe placă.

Și chiar dacă cinematograful sonor ar putea reda ceea ce în actul elocvenței este piesa de teatru, de acțiune oratorică, cine va putea reda entuziasmul, sfiala, vibrația celuilalt element pe care îl mânuiește vorbitorul, ca pe un instrument al său și care e... auditorul?

Ce au fost lecțiile pe care le-a făcut Vasile Pârvan prin anii 1920 și 1921, în cursurile lui libere din sala [a] IV-a la Universitatea din București despre *Drama antică* sau despre *Problema salvării*, nu vor putea ști, astfel, niciodată exact, decât aceia care vor fi avut, ca și mine, fericirea de a fi fost de față în acea fericită Arcadie, în neuitatele miercuri după-amiază, în care Maestrul cobora să oficieze.

Și e păcat, pentru că aceste lecții sunt, fără-ndoială, în arta vorbitului din epoca de după război, lucruri rămase fără seamăn și care au exercitat asupra formației spiritului român din epoca de după război, o influență pe care numai Nae Ionescu a putut-o ajunge mai târziu.

Lucru curios, la aceste cursuri ne-am întâlnit, fără să ne cunoaștem, cei mai mulți din tovarășii mei de generație: Stelian Mateescu, Paul Sterian, nevasta mea, pe atunci Margareta Nicolescu, Ricu Stahl și alții.

Pârvan a făcut desigur și mai târziu, pentru elevii lui, cursuri închise, de o riguroasă și austeră ținută științifică, și chiar în anul morții încă a vorbit la Fundație despre *Misticism* sau la Academie despre pomenirea Împăratului Traian, după cum

înaintea acelor cursuri vorbise la Academie, la recepție, despre pomenirea lui Erbiceanu, sau la Fundație, de două ori, pentru pomenirea morților din războiul Întregirii, asupra unor teme de filosofie sau cultură generală accesibile publicului mare.

Cele 4 lecții făcute pe teme de filosofie a artei, la inaugurarea activității Universității Daciei Superioare, de asemeni, s-au publicat în volum sub titlul de *Idei și forme istorice*[1]. Primele, sub titlul *Memoriale*. Din ciclul „Idei și forme", poetul *Alexandros* vădește deja preocupări foarte asemănătoare celor din cursul despre dramă. Poemul *Laus Daedali*, din *Memoriale*, este chiar lecția de închidere a cursului despre *Drama antică*, despre care vorbesc.

Cursul despre *Drama antică* nu este cu totul pierdut. *Lauda către Dedal* a rămas scrisă[2].

Și Ricu Stahl m-a asigurat odată că a păstrat stenogramele lecțiilor celorlalte. Le va găsi însă și, mai ales, le va mai descifra vreodată?

Era cursul divizat în teme: câte una din fiecare prelegere: *Drama iubirii* (Alkestis), *Drama urii* (Atrizii), *Drama geloziei zeilor* (Oedip), *Drama iluziei* (*Păsările* lui Aristofan) și *Drama tăcerii* (Lauda către Dedal). Fiecare avea un colorit distinct. Drama iubirii: albăstrie, a urii: neagră și roșie, a geloziei zeilor: neagră și galbenă, drama iluziei: străvezie și drama tăcerii: albă ca pietrele Pentelikonului.

Nu mai îmi amintesc din primele lecțiuni nici un conținut distinct, decât începutul frazei finale a dramei iubirii: „Și aheii plecară cu carele încărcate de..." Îmi amintesc însă cât se poate de desluşit tumultul, alternanța pasiunilor, țesătura artistică, jocul artistului, cu semnele și cu sentimentele auditorului.

O atenție, o liniște și o înstrunire perfectă cuprindeau auditorul. Prinși în gestul mâinii lui drepte, eram succesiv exaltați, bruscați, insultați, loviți, mângâiați, înmuiați, zdrobiți, redresați, încurajați, flatați, apoi iarăși exaltați. Și când Maestrul sfârșea, ne deșteptam toți ca dintr-o vraje.

În sala [a] IV-a, tixită de lume, în care primele bănci erau ocupate de protipendadă, cu veleități culturale, iar restul sălii de studenți, tixiți până la strivire, în fiecare miercuri după-amiază își ținea prelegerile Vasile Pârvan.

Nu vorbea, oficia! Lucrarea lui se putea compara mai curând cu a unui șef de orchestră, decât cu a unui profesor de facultate.

Numai impresia pe care mi-a făcut-o ascultarea lui Biekrich, cântând la orga Bisericii Negre din Brașov *Stabat mater* de Pergolese, aș putea-o compara cu impresia pe care o făcea, la cursurile lui, omul acesta mic, sfios, chel, cu o figură de țăran, cu nasul gros și puțin roșu de alcoolic, totdeauna îmbrăcat în negru, cu vesta închisă la gât până sus, ca un pastor, cu o mână elastică ce se desfăcea aci în evantail, sau aci aduna parcă toată atenția mulțimii venite să-l asculte, apoi se ridica spre dreapta la înălțimea figurii, ca și cum ar fi tras firele unui nevăzut fluid, concentrând toată atenția sălii într-un punct, pentru a o risipi apoi cu un gest disprețuitor și generos.

Un glas contenit de o gură care se deschidea măsurat într-o atonie relativă, voită, scandând în ritm amfibrahic sau dactilic, cutată de semnele unui măsurat dispreț, în contrast cu ochii sfredelitori și vioi ca jocul de lumină pe două lame de cuțit.

Îl văd ca acum, la o lecție despre *Problema salvării*, în care ajunsese la Iisus, intrând cu căciula înfundată printre publicul înghesuit în jurul catedrei, așezându-se și scoțând căciula, apoi sculându-se și ridicând amândouă brațele în sus, ca într-un gest ritual de ofrandă, și spunând, cu glasul lui înfrânat de gura deschisă pe jumătate, conturată de zâmbetul lui disprețuitor: „S-a născut în Galileia“ — apoi așezându-se și continuând normal prelegerea despre Hristos.

Câte registre și ce rezonanțe multiple, ca arhitecturi și simetrii, nu aveau prelegerile lui de vrajă! Mulți din cei cu care am vorbit comparau impresia pe care le-o făceau aceste prelegeri cu aceea a sonatelor lui Beethoven.

Urmând mâna lui dreaptă, care aduna cu gestul ei obișnuit toată atenția sălii într-un punct, pe când rostea „Lionardo“, pentru a-i da drumul cu-n gest pe când rostea grav: „trivialitatea omenească“, uitai și de vremea rea de afară, și de înghesuiala dinlăuntru, și de ziua în care erai, și de ambianță, de tot. Gândul te purta pe urma Maestrului, așa cum te poartă sunetul vioarei în *Sonata Kreutzer*, de pildă, aci luminându-ți-se sufletul, aci cuprinzându-te patetic, pentru ca mai târziu să se întoarcă gingaș, apoi să se precipite și să alerge în bătăi nebunești de inimă către un sfârșit catastrofal sau oprit brusc într-un salut.

Erau aceste prelegeri nu numai mărturia unei cugetări adânci, dar și mărturia unui mare freamăt lăuntric.

Aflasem că-și pierduse în timpul războiului soția, pe care o iubise, și toată această orchestrație de semne părea o plasă arcuită de neliniști pentru a prinde înțelesul acestei discordanțe dintre existența sortită pieirii și valoarea care se vrea vecinică, discordanță care constituie fondul concepției tragice a lui Vasile Pârvan. „Ci noi muritorii pierim și cu noi pier toate ale noastre. Piere și marmura de zâmbetul vremii. Și piere și înțelesul ei de neînțelegerea oamenilor...“

Și care nu mi-a fost mirarea când am aflat, peste câțiva ani, de la cineva care-i fusese vecin de casă, că, pe timpul când trăia, Pârvan nu se înțelegea deloc cu soția — vecinul auzea zgomot de voci, de uși trântite și chiar de farfurii sparte, care contrastau ciudat cu înțelesurile ce se desprindeau din prelegeri. Până astăzi, lucrul acesta a rămas o enigmă pentru mine.

L-am ascultat peste șase, șapte ani, în anul morții lui, sau cu un an înainte, vorbind în franțuzește la Sorbona[3]. Parcă era un alt om. Dificultatea stăpânirii limbii, sau o asceză impusă, răpise expunerii lui orice vraje..., atunci când franceza e o limbă prin natură elocventă... Mi s-a părut că-l pierdeam pentru totdeauna...

L-am regăsit însă în *Memoriale*. Una din cele mai de seamă caracteristici ale autenticității este să auzi, în scrisul cuiva, cum vorbește. Această bucurie o ai cetindu-le. *Memorialele* nu se pot ceti *decât* cu *glasul* și *intonările* proprii ale lui Vasile Pârvan.

Și cu toate înfruntările pe care i le făcea „Viața românească“, că-i farseur, și cu toate bârfelile lui Tzigara-Samurcaș, care nu-i ierta atribuirea către daci a unui

pieptene de fier găsit într-o fântână undeva din jurul Bucureştilor, pe care Rostovţev a descifrat: „Bragadiru", şi cu toată neconcludenţa prudentă şi nesatisfăcătoare a *Geticei*, Pârvan a rămas unul din marii noştri Maeştri.

Dacă nu avea tumultul interior, verdeaţa de copac a lui Nicolae Iorga, se aşeza pe acelaşi plan prin rigoarea abstractă, prin aureola de superioritate, din care nu lipsea oarecare poză —pe care i-o dădea lupta dintre perfecţiunea expresiei şi freamătul inefabilului.

Influenţa lui asupra reîndrumării spre creştinism a generaţiei mele nu e de tăgăduit. Deşi în fond experienţa lui era departe de a fi creştină, întrucât la întrebarea permanentă a sfârşitului a toate şi la obsesia sentimentului de suferinţă, datorit certitudinii precarităţii frumosului şi valorii, Pârvan nu răspundea decât cu o axiologie etică, totuşi sentimentul clar al vecinătăţii abisului, al transcedenţei ne ducea de mână în apropierea imediată a zonelor unde îngerii Domnului pescuiesc sufletele oamenilor[4].

ÎN AMINTIREA PROFESORULUI FRANCISC RAINER

A plecat acum câteva zile dintre noi, tot atât de sfios pe cât a trecut prin viață, un om care a avut totuși una din mințile cele mai alese și mai deosebit înzestrate din câte le-au fost date să vadă oamenilor din generațiunea mea: profesorul Francisc Rainer.

Ce-a însemnat pentru medicina românească acest mare dascăl, nu voi încerca să spun; fiindcă n-am pricepere destulă și nici chemare pentru asta n-am. Voi căuta numai să evoc profilul intelectual al unui chip în care mulți din cei ce ostenesc azi, în țara noastră, pe tărâmurile culturii obișnuiau să vadă unul din cele zece capete a căror existență ne făcea să ne mândrim a fi români și să ne bucurăm că suntem oameni.

Profesorul Rainer era, într-adevăr, un om cu totul neobișnuit. Îl cunoscusem în vremea anilor mei de facultate, când, împreună cu alți colegi, studenți în psihologie, nu ne mulțumeam să ascultăm cursurile facultății noastre de filosofie, ci alergam și pe la alte facultăți, să ne instruim. Audiam astfel, la Mărcuța ori la Colțea, psihiatrii vestiți ai acelor vremi: doctorii Marinescu și Obreja; iar în amfiteatrul cel mare al Facultății de medicină, audiam lecțiile de anatomie și embriologie — minunat curs de biologie generală — ale profesorului Rainer.

L-am văzut apoi, mai de-aproape, lucrând în campaniile de cercetări monografice ale Institutului Social român la Fundul Moldovei și la Drăguș[1]; apoi la minunatul Institut de Antropologie[2], pe care îl înființase în București și pe care l-a condus până la moarte; apoi la ultimele lui conferințe publice și, în sfârșit, după pensionarea lui prematură de la Universitate, la lucru, la el acasă.

Profesorul Francisc Rainer n-a scris mult. Puținele lucrări pe care le-a publicat sunt modele de claritate și de probitate științifică. Raportul său asupra cercetărilor antropologice de la Nereju și Drăguș, articolele lui din „Viața românească"[3] ori lecțiile lui despre „viața omului pe pământ" ori despre „structura materiei vii", făcute la Facultatea de științe pentru un public mai larg, din care ultima s-a publicat în volum, sunt adevărate pilde de limpezime a gândului în lupta lui de a surprinde contururile delicate ale realului. Supunerea lui față de obiect era, sub acest raport, ca un fel de

cucernicie. Urmărea amănuntul cu o gingășie nespusă, ca penelul unui artist chinez. Dar nu pierdea niciodată din vedere legătura lui cu întregul, rostul lui în ansamblul de care vorbea. Toate aceste lucrări sunt însă departe de a ne înfățișa icoana exactă a farmecului pe care-l avea învățământul său. Avea, față de gândul scris, aceeași sfială pe care o avea față de încercarea de a studia anatomia pe cadavru. Ca și cum toată frematarea gândului nu s-ar fi lăsat cuprinsă în scheletul cuvintelor și ca și cum orice „expresie ultimă“ nu trebuia să fie decât termenul unui efort de căutare, care, odată atinsă, trecea în marea împietrire a morții. Ca și alt mare dascăl, de care am fost legat, acest învățământ a fost mai ales oral.

În vremea studiilor mele, cursurile lui erau cu drept cuvânt celebre. Parcă îl văd și-l aud încă vorbind! Simplu de tot, cu o limpezime de apă de la munte. Cu toate că făcuse zeci de cursuri, glasul lui tremura încă de emoție, în căutarea expresiei celei mai potrivite a gîndului. Era surd. Și surzenia de care suferea îi încordase trăsăturile feței — așternându-i pe buze expresia unui nedeslușit amar, ca mărturia tragică, pururi simțită, a inadecvării rostirii cu viziunea. Dar, în vreme ce ochii lui, întorși înlăuntru ca ai statuielor grecești, păreau aplecați să deslușească taina oarecărui demon, fața lui gravă, urmărind degetele mâinii lui adunate expozitiv la înălțimea frunții, se lumina dintr-o dată, transfigurată de un zâmbet ciudat, serafic, iscat de bucuria nepământească a descoperirii și a comunicării gândului către alții. Și era atât de răpitor acestor surâs, încât ascultătorului i se părea nu numai că pricepe totul, dar și că ia parte la bucuria creației!

Făcea niște lecții minunate, cu adevărat răsunătoare pentru studenții aiuriți, care osteniseră nopți întregi pe foile lui Testut sau Poirrier, în care susținea că nu există aparate: nici aparat digestiv, nici aparat respirator, nici aparat circulator, nici eliminator, nici reproducător, nici altele; ci numai organismul întreg. Nici un aparat nu putea fi înțeles, după el, nici în anatomie, nici în fiziologia lui, considerat separat; ci numai legat de toate celelalte, funcționând împreună cu ele, în unitatea vie pe care o constituiau toate laolaltă. Dar, deși insista asupra acestei unități individuale și ireductibile a organismului, în elemente, mintea lui nu se avânta niciodată spre abstracțiile metafizice ale unui principiu intelectiv al întregului, gata făcut și existent în sine, ca atare, ca la Driesch. Unitatea organismului era, la el, mai ales o exigență de metodă, o perspectivă a spiritului, un element ascuns, care trebuie să ordoneze mersul operațiilor inteligenței atunci când încearcă lămurirea unui fapt concret, a unei forme. Esențialul ființei vii manifestate: forma vie nu sta însă — pentru el — în această unitate, ci în operațiile prin care ea se luptă și se echilibrează cu diversitățile din jur.

Cu toate că era astfel ispitit necontenit de farmecul relațiilor și înțelesurilor ascunse ale lucrurilor, profesorul Rainer era deci preocupat, mai presus de toate, de ceea ce se întâmplă, adică de proces, de faptă și de verificarea lor. De aceea profesorul Rainer, deși a studiat mult, n-a publicat decât puțin.

Preocupat în toate de om și de ale sale, concepea „antropologia“ în sens larg, ca știința ființei omenești în general. Nu admitea o separație arbitrară a spiritului de trup. Și se folosea, spre a-l caracteriza, de toate creațiile acestuia.

Cultura lui prodigioasă ne uluise! Profesorul era în stare să evoce — spre lămurirea unui caracter antropologic dominant ori a unui caz concret de medicină operatorie — orice amănunt din *Comedia umană* a lui Balzac, întreaga gestație intelectuală a quartetelor lui Beethoven sau chiar o năzdrăvănie cu haz din povestirile Baronului de Münchhausen.

Metoda lui intuitivă, dar îndreptată spre esențe, înțelese ca un fel de norme constitutive de ideație, făceau din el aproape un fenomenolog. În această direcție, profesorul Rainer va fi fost unul din cei dintâi care a aplicat această metodă, în chip consecvent, în medicină. Și chiar dacă nu a publicat în această privință nimic el însuși, ideile sale au fecundat felul de a gândi și de a privi lucrurile al elevilor săi, care au avut, ei, mai târziu, cu noua metodă, succese răsunătoare. Când era însă întrebat de ce nu publică rezultatul reflecțiilor și observațiilor lui privitoare la un anumit domeniu de fapte, spre a lua dată, arătându-i-se că alții se vor bucura de roadele gândirii lui, profesorul Rainer surâdea blajin, ca și cum ar fi spus: „Ce însemnătate au asemenea priorități pentru cel pasionat, cu adevărat, numai de cercetare? De ce m-aș întoarce înapoi oare, acuma, ca să public ce-am descoperit de mult; când, de atunci, gândul meu a mers mult, mult înainte? Și de ce m-aș întrista oare să constat că ceea ce am văzut cândva, înaintea altora, a fost fecund? Dimpotrivă, nu e un mai mare mare prilej pentru mine să mă bucur!"

Preocupările acestea fenomenologice nu făceau deci din el un visător abstract; ci, dimpotrivă, îi dădeau parcă posibilitatea să dobândească un fel de a doua vedere, mai perfectă, care-i îngăduia să-și ascută simțurile și să capete puterea de a intui direct relațiile morfologice ori procesele dinamice petrecute între stările în care observația comună surprindea lucrurile ce cad sub simțuri.

Pătrunderea observației lui, datorită acestei a doua vederi, devenise într-adevăr prodigioasă!

„Iată aci, peste buză — zicea el, studiind un chip omenesc —, o tăietură abia văzută, o cută foarte subțire. O poți vedea după umbră. Nu asta! Cealaltă. N-a scris-o nimeni până acum! N-a văzut-o nici un anatomist. Și iată — continua el, arătând aceeași cută într-o reproducere a unui cap de statuie grecească —, artistul grec, acum două mii de ani, o văzuse!"

Avea o minunată colecție de reproduceri după templele, statuile, monedele și sigiliile grecești, pe care le privea necontenit, verificându-și mereu interpretările și pregătindu-și parcă tot mai ascuțit intuiția viziunii esențiale. „Aci, lucrurile se petrec ca și în muzică", zicea el. „Numai după ce ai auzit mult, știi să asculți!"

Problema aceasta, a „intuiției dinamice", îl preocupase și formal, și nu o dată l-am auzit vorbind cu entuziasm de studiile de cromatică ale lui Goethe, care o inițiase. Intuiția nu era la el o contemplație pasivă a obiectului, ci — după calapodul bergsonian — rezultatul unei îndelungate și meticuloase pregătiri a gândului, prin observație și reflecție continuă asupra acestuia.

Elevii lui îmi spuneau, cu admirație, cum intuiția lui îl dusese la descoperirea unei corelații funcționale între organe fără legături aparente între ele, ba chiar și a unor

caractere anatomice importante, pe care studiul cadavrelor nu le îngăduise, ele nefiind vădite decât în structura și funcționarea organismului în viață.

Ca să-și ascută mijloacele de intuiție, profesorul făcuse nenumărate încercări. Tăiase, de pildă, organele supuse disecției, în mii de felii transversale, subțiri de tot, pe care le-ntinsese pe lamèle și încercase apoi să reconstituie intuitiv tumoarea presupusă, prin însumarea și suprapunerea imaginilor deformărilor observate la microscop, pe fiecare lamèlă. Și mereu aceeași luptă de Sisif împotriva materialului, aceeași paradoxală contradicție în care se definea activitatea anatomistului: să încerci să deslușești viața formelor, disecând organismul mort!

Nu toate aceste ocoluri erau de-a dreptul fructuoase. Dar profesorul știa să găsească rost oricărui demers al spiritului. Studiase, de pildă, mai mulți ani, o încercare de caracterizare antropologică cu ajutorul metodelor statistice, care se introduceau pe atunci, într-una din ramurile disciplinei de care se ocupa. Lucrase aproape 4 ani la verificarea rezultatelor pe care le putea da metoda biometrică, față de cea descriptivă, obișnuită, dublându-și toate caracterizările intuitive cu o fișă statistică asupra acelorași cazuri. Făcuse corelația rezultatelor dobândite cu amândouă metodele și îmi spunea fericit: „Nu regret că am făcut acest ocol. M-am convins că, în starea actuală a tehnicilor folosite, nu pot obține, cu noua metodă, un grad mai mare de subțirime și de siguranță în caracterizări decât cel pe care-l obținusem mai demult, folosind metoda cea veche. Am studiat paralel destule cazuri, cu noua metodă, ca să-mi dau seama că mă pot dispensa de ea. E și acesta un rezultat, care va permite, poate, altora, să evite, în viitor, ocolul! Cu toate că, recunosc, prestigiul matematicilor e de natură să facă încă impresie asupra unora“.

Locuia, pe atunci, în vechea clădire a Institutului; la Facultatea de medicină, într-o odaie cu ciment pe jos, unde lucra, mânca și dormea. În cămăruță, avea o canapea acoperită cu o scoarță, pe care dormea și o masă de scris plină de cărți, iar pe deasupra ei, o planșă imensă, înfățișând, în desemn, bustul lui Goethe. Astfel retranșat, profesorul Rainer comunica cu asistenții săi prin cutia de scrisori. Aceștia îi scriau că vor să-l vadă, și seara, după ce cerceta cutia, le răspundea, tot în scris, ceasul când puteau veni. Asta pentru ca gândul să nu-și întrerupă șirul reflecțiilor lui, alunecând spre diversitatea neinteresantă a preocupărilor vieții de toate zilele.

În dreapta și în stânga camerei lui, care da pe un coridor, erau saloanele de disecție ale facultății. Ne-a dus să le vedem. În sălile curate ca paharul, domnea un miros greoi de formol, dezgustător. Cadavrele erau, firește, de oameni nevoiași, cele mai multe fiind ale oamenilor accidentați, sau morți prin spitale, și nereclamați de rude. Toate cu membre chinuite, piepturi desfăcute, din care viața părea că a zburat! Alături, în dulapuri nesfârșite, înșirate de-a lungul pereților, stau cele două mii de cranii ale celei mai bogate colecții antropologice din Europa, aliniate ca într-un osuar de mănăstire apuseană. Fără să vrem, noi, vizitatorii neobișnuiți cu atmosfera, ne simțeam cufundați într-o lume de Ev mediu, în care toată goliciunea trupurilor, sistemtic

desfăcute sau artificial împiedicate să cadă în putreziciune, părea că suspină după un principiu de orânduire și de viață, care a zburat din ele.

La mijloc, Profesorul surd, aplecat asupra planșelor reprezentând reproduceri de statui, de temple, de geme, de sigilii sau de fresce, reflecta asupra „omului egeean". Și, ca o ironie, dacă nu ca un semn tragic care pecetluia întreaga strădanie a Profesorului, cufundat în visul lui lăuntric, într-atâtea lucruri moarte, peste amândouă ușile de intrare în sălile de disecție, aceeași inscripție, repetată ca un strigăt de război: „Anatomia este știința formei vii!".

„Nu-ți închipui ce greu e să convingi pe studenți — zicea el — că ceea ce învață pe cadavru nu trebuie să le servească la cunoașterea cadavrului, ci a omului, a omului viu, ca atare. Foarte puțini reușesc să se transpună sufletește, când disecă, în dispoziția necesară pentru asta. Idealul ar fi să poți studia pe viu. Altfel, în afară de ceea ce vezi, și care e mort, ești silit să *ghicești* ce trebuie să fi fost în trup, forma și reacția lui vie. Moartea nu numai că alterează formele și dimensiunile; ea tulbură funcțiunile. Acestea încetând, ce garanție de exactitate ne mai dă oare observația pe cadavru, cu privire la forma organelor și chiar la structuralor, care rezultă tocmai din exercițiul acestor funcții? E aci, pentru anatomist, o situație aproape disperată. Ceea ce e dureros, e să vezi cu câtă ușurință se consolează unii de această dificultate!".

Avea despre știință o concepție originală, care îmbina concepția morfologică, intuitivă, a științei structuraliste, goetheene, cu concepția leonardesc-baconiană, operatorie și instrumentală, a științei experimentale. Vorbea cu aceeași admirație nestăpânită despre fiziologia culorilor, a lui Goethe, cu care ne povestea impresia de liberare și sentimentul de entuziasm pe care i l-au produs, în tinerețe, contactul cu „introducerea" lui Claude Bernard la medicina experimentală, ori [cel] cu primele cercetări ale lui Mendel.

În această preocupare veșnică a savantului, pornit să iscodească natura și să invente tot felul de curse și de artificii spre a surprinde această veșnică necunoscută, pururi creatoare, de forme care se țin, se echilibrează o clipă, într-o unitate nespus de fugace și labilă, legată de împrejurările în care apare, profesorul Rainer avea în el ceva de mag, care-l apropia de un alt dascăl ce-mi fusese scump: Nae Ionescu. Vrăjitoria lui nu consta însă, ca la celălalt, din felul în care știa să desfacă realitatea, cartezian, în părțile sale simple; cât din felul în care știa să te facă să simți existența unui mister latent, în dosul celei mai evidente însușiri elementare. Nu voi uita niciodată limpezimea cu care profesorul Rainer lămurea teoria grupelor sanguine țăranilor din Fundul Moldovei, cărora trebuia să le ia sânge. Nu expunea teorii; ci povestea minuțios împrejurările în care-și desfășura fapta, dând astfel în vileag interesul fiecărui procedeu utilizat pentru lămurirea tainei, a cărei dezlegare o încercaseră cei care descoperiseră acest fapt simplu: că sângele unui om strică uneori pe al altuia, pe când, alteori, nu-l strică.

L-am revăzut mai târziu, la el acasă. Avea o grădină minunată, aranjată de arhitectul peisagist Rebhuhn, așa încât să aibă într-însa flori în orice timp al anului.

Avea acolo, în grădina lui, aceeași atitudine de custode al unui mister, care se petrecea în plină lumină, de la sfiala gestului cu care proptea scara de cireșul din care culegeau copiii, până la felul în care lămurea taina încrucișării unui nou soi de trandafir.

Inventivitatea lui era, de asemeni, vestită. Fără să vrei, contemplându-l la pânda articulațiilor întortocheate ale realului, pasionat baconian, ascuțindu-și sagacitatea într-un chip care amintea de „ingenium"-ul lui Leonardo, ți se părea un vrăjitor ale cărui gesturi, pline de înțelesuri ascunse, erau menite să capteze secretul realului și să ni-l facă prielnic.

Odată, la Institut, ne arătase o mască îmbălsămată după un procedeu al său. O lăsase să cadă cu zgomot din mâini, pe jos, ca să vedem trăsăturile ei inalterabile, cu totul împietrite. Profesorul Minovici îi ceruse să-și folosească procedeul, la îmbălsămarea rămășițelor pământești ale regelui Ferdinand I; dar îi pusese condiția să i-l divulge, în prealabil. Profesorul Rainer ceruse însă să lucreze numai el și, la refuzul medicului legist, refuzase la rându-i, preferând să-și păstreze secretul. Va fi trecut oare altuia, până la urmă, acest secret? Ori se va fi bucurat, în chip leonardesc, să-l vadă pierdut o dată cu sine?

Pregătea, între altele, cum am spus, de mulți ani, o lucrare asupra „omului egeean". Adunase un material bogat de informații de tot felul și călătorise ca să verifice intuitiv cele aflate din cărți. Sculptorul Mac Constantinescu, care călătorise cu el în Mediterană, îmi spunea că niciodată n-a învățat de la cineva mai mult, pentru meseria sa, decât de la profesorul Rainer. Într-adevăr, mulțimea și precizia cunoștințelor sale asupra culturii grecești erau copleșitoare. Cele câteva conferințe făcute în sala Dalles asupra artei preclasice grecești dau numai o slabă idee asupra acestui orizont. L-am auzit eu însumi vorbind ceasuri întregi, în cerc restrâns, despre filosofia lui Platon.

Ultimii lui ani i-au fost oarecum tulburați de amărăciuni. Alături de stima oamenilor aleși, avusese să sufere oarecare ingratitudini. Era un om intransigent, și refuzul lui de a face micile compromisuri, obișnuite în viața de toate zilele, îi creasе multe animozități printre colegi. Ele nu se manifestau fățiș, ființa lui fiind înconjurată de aparențele unui respect unanim; dar ființa lui simțitoare deslușea, în jurul lui, unele uneltiri piezișe.

Se simțea bine numai între cei preocupați, ca și el, de curiozitate și era foarte mâhnit atunci când unele intrigi, de neînlăturat pe pământ, veneau să destrame mica lui comunitate de lucru. Foarte simțitor la orice atenție, fugea de adulatori; dar fremăta lăuntric, frământându-se, fără să o arate, la orice ingratitudine. Căci profesorul Rainer era, de asemeni, un om simțitor și bun. Nenumărați sunt oamenii, mari sau mici, care au bătut la ușa casei lui din str. Belgradului și au primit ajutor și alinare de la el, sau de la tovarășa lui de viață și colaboratoarea lui nedespărțită, vajnica doamnă dr. Trancu-Rainer.[4] Dar, modest cum era, nu s-a lăudat și nu a primit niciodată vreo mărturie de recunoștință.

Adesea, în ultimul timp, îi plăcea să evoce începuturile sale modeste, felul în care a răzbit muncind din greu și privându-se de orice, în afară de carte, mai întâi ca

prosector la Spitalul Colței, apoi ridicându-se, treptat, în carieră; entuziasmele lui tinerești pentru Claude Bernard ori Mendel; speranțele și apoi decepțiile lui, față de unii tovarăși de carieră sau de mediul nostru universitar, social și politic. Ne vorbea de d-rul Cantacuzino, de Stere, cu care fusese prieten, de generațiile mai noi de elevi de-ai lui și de grija pe care i-o inspirau, pentru „viitorul inteligenței“ și al ființei omenești în genere, lipsa posibilității fecunde de a greși încercând și lipsa controlului serios și critic, pe care le implică dispariția libertății de a gândi. Preocupat necontenit de selecția umană, ceea ce aprecia mai presus de toate în om erau probitatea sufletească și cinstea intelectuală, și era uluit de ușurința cu care un fost elev al lui administra bolnavilor săi doctorii, pentru obținerea unui rezultat trecător, cu totul nepăsător față de efectele lor, mai târziu dăunătoare.

În ultimul timp nu l-am mai văzut. O boală surdă, instalată în adâncurile organismului, se îndeletnicea să destrame podoabele pe care, cu atâta trudă, le adunase mucenicia unei vieți de cărturar. Îl va lăsa ea oare să termine publicațiile proiectate de atâta vreme și întârziate cu atâta scrupul? — ne întrebam. O accelerare a răului, petrecută pe când da ajutor la stinsul unui incendiu provocat de o bombă, care-i crușase casa, dar îi amenința colecțiile, l-a răpus, lăsând lucrul neisprăvit! Prin ce paradox, plin de semnificare, gravorul care i-a fixat chipul pe medalia lui de bronz, la ieșirea din carieră, l-a însoțit numai cu cuvintele: *ψυχης πειρατα*[5].

august 1944

NOTE ȘI COMENTARII

CHIPURI SPIRITUALE EUROPENE

Dante: „Infernul"

tradus de Alexandru Marcu, ilustrat de Mac Constantinescu
și editat de „Scrisul Românesc", Craiova, 1932

Recenzie publicată în revista „Azi", an I, nr. 2, aprilie 1932, p. 209—215.

Semnătura: Mircea M. Vulcănescu.

La „Azi", Mircea Vulcănescu a mai colaborat cu cronica *Triptic de cărți și de semne* (an I, nr. 3—4, mai-iunie 1932, p. 336—340; vezi, în volumul de față p. 122—125).

În arhiva familiei se păstrează un text dactilografiat al recenziei la traducerea lui Al. Marcu din Dante; are trei pagini, cu modificări autografe făcute cu cerneală verde. Exemplarul are și indicații tehnice pentru culegătorul tipograf, scrise cu cerneală neagră de către altcineva decât autorul. Lipsesc paginile în care este comentată ilustrația lui Mac Constantinescu.

Transcrierea se face după revistă; totodată s-a făcut confruntarea și cu textul dactilografiat păstrat în arhivă.

Léon Bloy

Textul reprezintă conferința rostită de Mircea Vulcănescu la 25 ianuarie 1944, la sala Dalles din București, invitat de Institut Français de Hautes Études en Roumanie.

Textul conferinței nu a fost publicat până acum.

În arhiva familiei se păstrează:

a) un text dactilografiat (exemplarul 1, 23 de pagini, la două rânduri); nu are îndreptări autografe, ceea ce denotă că nu a fost revăzut de autor;

b) fișele conferinței, cele după care s-a dactilografiat textul menționat la a);

c) fișele unui plan provizoriu;

d) anunțul conferinței, în limba franceză (dactilografiat, o pagină); credem că prezentarea din anunț nu aparține lui Mircea Vulcănescu;

e) invitații pentru conferință (în limba franceză);

f) „planul provizoriu al conferinței" — text dactilografiat (patru pagini, ex. 1, la două rânduri); are modificări autografe, făcute cu creionul; fiecare pagină poartă semnătura autorului (inițiale, p. 1—3), cu cerneală neagră; se mai păstrează, în copii dactilografiate (patru pagini, la 1,5 rânduri), alt text, fără modificări autografe.

Fișele pregătitoare pentru rostirea conferinței (aproape 300) cuprind reflecții despre omul Léon Bloy și comentarii de lectură. Ele au o redactare curgătoare și astfel le reproducem aci:

LÉON BLOY

Cerșetorul ingrat

Prietenia. Cerșitul și intransigența

Prietenia cu el era teribilă. Socotea că faptul prieteniei cu cineva e un dar neobișnuit și nu se sfia să le ceară să-și ia pe umeri o parte din crucea lui.

Le cerea să-i fie credincioși la bine și la rău și, când câte unul din ei șovăia, îl acoperea de invective.

Avusese ca însărcinare să fie prietenul credincios al lui Léon Bloy, zicea el de un prieten care se derobase, arătând prin aceasta că-și punea prietenia pe un plan providențial.

Straniu lucru pentru un cerșetor, nu?

Exigența aceasta a lui apare aproape cinică și ea a făcut pe mulți din prietenii lui să-l ocolească.

Dar, mândru de această lucrare la care-i supune, nu șovăiește să scrie, în nevoie, unuia din ei:

«Am scos odinioară niște porci din fire, rostind această mărturisire, că nu e decât un semn, unul singur, spre a-și cunoaște prietenii.

Semnul ăsta se cheamă: banul. Recunosc un prieten după acest semn, că-mi dă bani. (Dacă n-are, și-mi aduce dorința lui răstignită, dorința lui izbitoare, vădită, scoțând ochii inimei, e tot ca și cum mi-ar da bani, și-l recunosc de îndată ca pe un prieten adevărat.

Atât. Încercarea începe și te aștept astă-seară.

D'Esparbes, nevăzut de mai multe luni, vine seara și-mi aduce, cu simplitate, tot ce are: patruzeci de franci.)»

Iar pentru cei care-l disprețuiesc pentru că cerșește și ceartă, poreclindu-l «cerșetorul ingrat», scrie:

«Cele mai frumoase nume purtate de oameni sunt cele date de dușmani».

Și mai departe:

«Vai celui care n-a cerșit.

Nimic nu e mai măreț decât cerșitul. Dumnezeu cerșește. Îngerii cerșesc. Regii și profeții și sfinții cerșesc. Tot ce este în lumină si-n slavă cerșește. Morții cerșesc.

De ce ar vrea unii să nu mă cinstesc, că am fost un cerșetor și, mai ales, un nerecunoscător?»

Nu admitea în prietenie nici o rezervă, nici o șovăială, nici un refuz.

Astfel, când prietenul lui, Marius Turnandre, necredincios, poftit la masă de Bloy, refuză să-și facă înaintea mesei semnul crucii, Bloy îl dă afară, scriindu-i următoarele:

«Ți-am dovedit, pe cât am putut, că ți-am fost prieten și-ți sunt încă. Dar înc-o dată, nu pot lăsa să-mi intre-n casă un om — de mi-ar fi tată — care socotește vrednice de râs lucrurile pentru care m-aș lăsa măcelărit.

Nu sunt din cei ce respectă toate părerile. Sunt pentru intoleranța perfectă și socotesc că cine nu e cu mine este împotriva mea».

Altuia, care îi mărturisește că e pesimist și crede c-a găsit în el un frate de compătimire, Bloy îi scrie fără menajamente:

«Dacă ești pesimist, cum pare că mi te-arată urmarea răvașului dumitale, ai greșit adresa.

Nimic nu mă scârbește mai mult decât pesimismul.

Nu prețuiesc decât curajul fără măsură și nu voi primi niciodată să fiu învins — eu!».

Altui prieten, ajuns, cu care avusese-n tinerețe o corespondență lungă, îi cerea scrisorile înapoi, scriindu-i spre justificare:

«Nu pot lăsa astfel de dovezi în mâinile unui om pe care belșugul îl pune la adăpostul neajunsurilor iubirii mele».

Și, la șovăielile acestuia, se duce să i le ia înapoi, cu bățul.

Lui Laurent Tailhade, scriitorul bătut, în apărarea căruia sărise Bloy și pentru care își pierduse postul, refuzând să se bată în duel cu cei pe care-i ofensase, lui Laurent Tailhade, care-l ocolește de când e disprețuit, uitând pricina acestei hule, Léon Bloy îi scrie cu dispreț.

Din scrisoarea către Tailhade:

«Fii deci dat înapoi cinstei gazetărașilor care au păstrat neatinsă prejudecata spadei, și primește asigurarea desăvârșitului meu dezgust».

Disprețul lui e tăios ca o palmă.

«*P. Bourget:* În sfârșit, Bloy, tare nu mă poți suferi.

Léon Bloy: Nu, prietene, te disprețuiesc».

La B. D'Aurevilly, în 1882.

Epigraful «Famenului», cronica lui despre Bourget.

Iar mărinimoșilor ipocriți, care-l lasă în drum, le face farse în felul său.

Astfel:

În urma unei scrisori rămasă fără răspuns către Ducesa de Uzès, scrie unui prieten:

«Cred că nu mai e nevoie să-ți spun că această epistolă cerșetoare nu capătă niciodată un răspuns și că astfel am fost lipsit de un prilej de a-mi mărturisi nerecunoștința».

Câteva zile mai târziu adaugă în jurnal:

«Mă gândesc să dedic astfel o carte viitoare:

'Prea înaltei prietene intelectuale, doamnei Ducese de Uzès, care cu atâta noblețe și cu atâta mărinimie m-a ajutat în lipsa de care sufăr'»

Dar ce să zici despre prietenie când, cu duhul tăios care-l caracterizează, Bloy spune despre Dumnezeu, prietenul cel de pe urmă:

«Două lucruri adânc uitate de toți creștinii, aproape fără excepție:

Întâi: Avem dreptul să cerem *tot* lui Dumnezeu.

Al doilea: Dumnezeu nu are nimic să ne refuze».

Și aiurea, la fel cu crinii câmpului și cu păsările cerului:

«Va trebui, oricum, să ne mutăm la 15 iulie. Dumnezeu va avea grijă, desigur».

Lupta cu mediul și Absolutul

Un om atât de ciudat cu cei care-i sunt prieteni nu putea să fie mai tolerant cu cei de alte păreri.

Loviturile lui cad tăioase ca loviturile de cravașă.

« — Află, domnule Bloy, că sunt ateu și materialist.

— Prea bine, domnule dragă, mă vezi încântat să aflu înaintea mea un dobitoc.»

Altundeva însemnă:

«Discursul lui Zola către studenți. De păstrat. Dobitocul ăla înlocuiește pe Dumnezeu cu munca».

Și mai departe:

«Aflu de moartea odiosului budist Charcot. Se pare că-n noaptea când trăgea să moară, bolnavii lui de la Salpétrière săreau ca niște demoni».

Și altundeva:

«Maimuța e ființa aleasă și iubită a veacului al XVIII-lea. Această maimuță înlocuiește pe Domnul nostru Iisus Hristos și se cocoață pe toate altarele».

Sau epoca;

«Delirul acesta de reconstituiri mă scoate din fire».

El arată atât de bine nimicnicia unei vremi care nu se poate privi-n față.

Loviturile lui nu cruță pe cei din Biserică, atunci când alunecă. Undeva scapă această însemnare:

«Parohul din B. ne interesează: pare a crede într-adevăr în Dumnezeu».

Și într-altă parte:

« — Părinte, ești mulțumit de Parohia dumitale? Ai pe aici mulți oameni credincioși?

— Oh! Averi foarte mici».

Privitor la un popă hrăpăreț, scrie:

«Iuda a vândut pe fiul lui Dumnezeu pe treizeci de arginți. Acești popi îngrozitori l-au răscumpărat de la Sinagogă cu câștig, ca să-l revândă cu camătă mulțimii creștinilor».

Și despre iezuiți:

«Mi se pare că exercițiile Sfântului Ignațiu se potrivesc, într-un fel, cu metoda lui Descartes.

În loc să privești pe Dumnezeu, te privești pe tine».

Și mai departe:

«Același gând de acum 20 de zile.

Psihologie inventată de iezuiți. Metodă care constă în a te privi mereu pe tine, spre a te feri de păcat. E contemplarea răului în loc de contemplarea binelui. Dracul înlocuind pe Dumnezeu. Nu e totă geneza catolicismului modern?»

Sau:

«Analiza!

Știți că este o travestire a Diavolului.

Fugiți de analiză ca de dracu' și aruncați-vă la Dumnezeu, ca un pierdut».

Ori despre Biserică ea însăși:

«Știu cât de harnică e Biserica vremii noastre ca să înlăture a treia Față dumnezeiască!».

Iubirile lui sunt tot atât de intransigente:

Despre Franța lui scumpă, fiica mai mare a Bisericii, pururi nesupusă, dar totdeauna duhovnicească, țară a suferinței, cum o știu cei care o privesc din perspectiva istoriei ei spirituale, pe care Hristos o instituie simbolic să străjuiască — prin strigătul cocoșului — conștiința lui Petre care se leapădă, Bloy scrie cuvinte pe care rar le-ai auzit:

«Franța este într-adevăr cea dintâi dintre popoare, că toate celelalte, oricare ar fi, trebuie să se socotească cinstit dăruite când sunt primite să mănânce pâinea câinilor săi» [sic!]

Franța nu e un neam precum celelalte. E singurul neam de care Dumnezeu are nevoie, zice Maîstre, uneori profet.

Când suferă Franța, suferă Dumnezeu. Dumnezeul grozav care trage să moară-n toată lumea, asudând sânge.

Intransigența lui față de toți adversarii ideilor lui este totală.

Bloy înfățișează — în veacul liberalismului — prototipul intoleranței absolute.

«Prin urmare, declar că orice ins care nu crede întocmai la fel cu mine este, mai curând sau mai târziu, nevoit să se mărturisească singur șnapan, fățarnic sau dobitoc.

Și mai spun că cea dintâi din toate datoriile unui om care n-a pierdut folosința dreptei judecăți este să-l *necăjească* pe cât e cu putință și prin toate mijloacele.

Qui non est mecum, contra me est. (Cine nu e cu mine, e contra mea.)

Iată-mi fundul. Ți-l mărturisesc. Cu neputință de scos din mine altceva, în vecinicie.

Când n-o spun în cuvinte potrivite, o spun în pilde.

Tot ce nu e curat catolic, exclusiv catolic și la disperare catolic, trebuie aruncat la gunoi.»

La fel, unele din vorbele lui par sacrilegii:

Biblia lui Osterwald e o biblie protestantă, deci bună de aruncat (Léon Bloy zice și mai tare).

Scriindu-și amintirile din 1870, acele amaintiri în care vorbește despre sine, zicând:

«Am fost niște grozavi umblători, teribili iepuri în fața lui Dumnezeu».

Nu se sfiește să arunce în obrazul contimporanilor depășiți dedicația cărții lui către generalul Bazaine, cel care capitulase la Metz și pe care Franța-l acoperise cu oprobiul trădătorilor, în care pare că găsește un tovarăș vechi care, alături de el, a luat asupra lui păcatele altora purtând tăcut păcatele lumii.

Dedicația: «Sudorii de Sânge» 1870—1871

Amintirii defăimate
a lui
Francisc-Achille Bazaine
Mareșal al Împărăției
care poartă toate păcatele Franței
și fu condamnat
printr-o nedreptate spăimântătoare
pe mărturia tutulor mișeilor
și a tutulor neascultătorilor
pe care avusese slăbiciunea
și mărinimia eroică
să nu-i veștejească.

Riposta lui, împotriva celor ce l-ar voi mai împăciuitor, e agresivă:

« — Nu-i nimic de făcut cu dumneata, mi-a spus o cucoană, dumneata calci în absolut.

— Și în ce-ai vrea să calc, stimată doamnă? i-am răspuns».

E firesc ca o asemenea atitudine să dezlănțuie împotriva lui furia lumii.

Și totuși, ciuda lui față de contimporani nu-i silită:

«M-au tot tratat de 'mare pamfletar'.

Pamfletar! Vai!

Sunt totuși altceva și o știu prea bine. Dar când o fusei, era de ciudă și de dragoste, și strigătele mele le strigai de deznădejdea idealului meu pustiit.»

Dar izvorul neînțelegerii îl vede limpede:

«Bloy n-are decât o linie și linia asta e Absolutul» —scrisese De Groux.

Și Bloy adaugă, în începutul unei conferințe despre Marchenoir:

«Încep, firește, prin a vă cere reaua-voință.

Pe de o parte sunt silit să nu port respect — o! dar cu desăvârșire — la o întreagă turmă de golani vestiți, cinstiți de toți în toate țările din lume. Pe de altă parte, sunt din nenorocire atins de-un beteșug, de un fel de gușe ticăloasă. Cred în Dumnezeu».

Hula aceasta a lumii, pe care n-o lasă să doarmă în comoda ei turpitudine, și-o explică prea bine:

«Frumoasa mea soartă e știută. Știi că toată lumea își crede totul îngăduit contra mea. Înțelepții explică asta.

Port, zic ei, ponosul de a-mi fi terfelit contimporanii... De n-aș fi atacat în viața mea pe nimeni, scârba cu care mă dăruiește mulțimea ar rămâne neschimbată. De Absolut se leapădă, în mine»,

Și mai departe.

«Sunt plin de ură din copilărie și nimeni n-a iubit pe ceilalți oameni mai *naiv* decât mine.

Dar cum mi-a fost groază de lucrurile, așezările și legile lumii!

Am urât lumea în chip nesfârșit și încercările vieții nu au slujit decât ca să *exaspere* [sic] această patimă».

Care oare, chiar dintre creștini, ar putea pricepe asta?

Sau altundeva:

«Câte inimi darnice ar vrea să mă vadă crăpând!

Singur, împotriva tutulor, am îndurat ce poate îndura un om și trăiesc mai mult decât oricând».

Iar celor care l-ar fi voit dus pe drumurile oficiale, așezat, bogat și respectat, le scrie:

«N-am pătimit mizeria. Am luat-o din dragoste și m-am cununat cu ea în vremea când puteam alege altă tovarășe».

Întoarcerea spre înlăuntru

Și totuși, acest om grozav, în vecinică luptă cu prostia, cu lașitatea, cu semeția, cu zgârcenia și cu apostazia, acest leu care urlă și sângeră, scrie despre sine:

«Sunt numai un biet om care-și caută Dumnezeul, strigându-l cu mare jale pe toate cărările».

Despre opera lui spune:

«Mi-am dat viața să fac nădejde din deznădejde și vecinicie dintr-un pumn de țărână frământată-n mână».

«E grozav să fi primit atât degeaba — zice el undeva. Te face să tremuri pentru viitor... Răscumpărarea săracului prin curvie. Ah! De-ați ști unde ne duce asta!»

Duhul Sfânt

Pline de taină și spăimântătoare, la marginea prăpastiilor gândului, sunt reflecțiile lui despre Duhul Sfânt:

«Talentul, iubit de toată lumea, e de la Tatăl și de la Fiul.

Geniul, urât de toată lumea, este numai și numai de la Duhul Sfânt».

«Adoratorii Tatălui îmi par sortiți păcatului mândriei, poftirii la altul, mâniei și lenii. Ai Fiului, păcatelor de zgârcenie și lăcomie.

Paracletul își va aduna turma printre desfrânați».

«Alios salvum fecit, seipsum non potest salvum facere.» (Pe alții a mântuit și pe sine nu poate să se mântuiască!)

«Numai cei care sunt de la Duhul Sfânt pot întrevedea prăpastia acestei vorbe jidovești.»

«Toată slava e alungată în fundul istoriei.

Și dacă Dumnezeu vrea să lucreze-n chip vădit,

va trebui să purceadă el însuși, biruitor, la faptă, ca acum 2000 de ani, când a înviat din morți.

Aștept cazacii și Duhul Sfânt.»

«Într-un fel pe care nimeni nu-l poate pricepe, avem nevoie de patimile Duhului Sfânt, care trebuie să prefacă toată ființa în văpaie.

Duhul Sfânt recrutează mereu, pentru slobozirea lui Hristos de pe cruce, o oaste nenumărată, care trebuie să fie neamul omenesc.

Cruciadele, făcute de cavaleri și bădărani, preînchipuiesc tainic această vecinică și definitivă coaliție.»

Evlavia

Străfulgerările fundului acestui suflet ies abia la iveală cu unele mărgăritare ale adâncului, care te pun pe gânduri asupra evlaviei acestui suflet.

Și iată acum ce e în acest fund al sufletului. Este descoperirea că:

«Tot ce se-ntâmplă e vrednic de slavă pentru că nimic nu se petrece în afară de gândul dumnezeiesc».

Sau sentimentul acesta ghetzimanic;

«Nu pot deschide Cartea Sfântă fără să-mi vie o dulceață nesfârșită, o desfătare minunată, o îmbătare care mă lovește de stele».

Bucuria hranei cerești, în lipsa aceleia a pământului, îl covârșește:

«Cuvintele Sfintei Scripturi hrănesc sufletul în felul Euharistiei, fără să fie nevoie să le-nțelegi».

Sunt unele vorbe ale lui care răsună ca o goarnă:

«Crucea, înfiptă chiar de necredincioși, nu e mai puțin semnul mântuirii!

Desigur că Biserica nu știe ce spune și de aceea e fără greș».

Și altele sunt pline de umilință:

«Ți-am dat tot ce aveam, când nu-ți da nimeni.

Ai milă de un biet sărac care te-a slăvit din toată inima și care e fără pâine».

(Începutul lui *Cristof Columbul* din '84).

Și totuși Bloy scrie:

«Rugăciunea nu e pentru ca să capeți, ci pentru ca să mângâi pe Dumnezeu».

Și altundeva:

«Ești omul pe care-l iubesc cel mai mult, îmi scrie un biet copil, pentru că am băgat de seamă că, de fiecare dată în care gândul meu se-ndreaptă spre dumneata, se preface în rugăciune».

Și acest minunat pasagiu despre împărtășanie:

«Dar tu însuți, Léon Bloy, care-ți bați joc de creștinii cei mai vrednici de cinste, cine ești?

Care-i însușirea rugii tale? Iată:

Mă voi împărtăși. Preotul a rostit cuvintele spăimântătoare pe care evlavia trupească le vede mângâietoare: 'Doamne, nu sunt vrednic'. Iisus va veni și n-am dat un minut să mă pregătesc ca să-l primesc. Într-o clipă va fi 'sub streașina' mea.

Nu-mi amintesc să fi măturat locașul în care va intra ca un rege ori ca un fur, căci nu știu ce să cred de venirea asta. Am măturat eu oare vreodată locuința mea de rușine și măcel?

Arunc o privire, o biată privire de spaimă și o văd plină de praf și murdărie.

Peste tot e ea cu un miros de putrezire și murdărie.

Nu-ndrăznesc să privesc în colțurile întunecate. În locurile mai puțin întunecate văd pete groaznice, vechi și noi, care-mi amintesc c-am măcelărit nevinovați, în ce număr și cu câtă cruzime!

Zidurile mele sunt pline de jeg și asudate de picături reci, care mă fac să mă gândesc la lacrimile atâtor nenorociți care m-au rugat zadarnic, ieri și alaltăieri, acum zece ani, acum douăzeci de ani, acum patruzeci de ani.

Și iată! *Acolo*, în fața acestei porți palide, cine e acest monstru care vine, pe care nu-l băgasem în seamă până aci, și care seamănă cu cel pe care l-am întrevăzut câteodată în oglindă?

Pare că doarme pe acea ladă de bronz, încuiată de mine cu atâta grije, ca să nu aud bocetul morților și cererea lor jalnică de îndurare.

Ah! Trebuie să fii cu adevărat Dumnezeu ca să nu te temi să intri într-o casă!

Și iată-L. Care-mi va fi atitudinea și ce voi zice, ori face?

Absolut nimic.

Înainte chiar ca să-mi fi pășit pragul, voi fi încetat de a gândi la el, nu voi mai fi acolo; voi fi dispărut nu știu cum, voi fi nesfârșit de departe, printre chipurile fāpturilor.

El va fi singur și va curăța El însuși casa, ajutat de Maică-sa, al cărui rob zic că sunt și care e-ntr-adevăr umila mea Slujitoare.

Când vor fi plecat: Unul și Alta, ca să viziteze alte peșteri, voi reveni și voi aduce alte murdării».

După împărtășanie:

«Doamne. Ești cu mine, la mine. În mine. Te văd, te simt, îmi vorbești, îți vorbesc și totuși mi-e cu neputință să mă gândesc la Tine. Fie-ți milă!»

Sau:

«N-ajung să simt bucuria Învierii, fiindcă Învierea nu vine pentru mine niciodată.

Văd întotdeauna pe Iisus trăgând să moară. Iisus pe cruce și nu-l pot vedea altfel».

Și în sfârșit:

«Această vecinică reîncepere a anului bisericesc, mereu același, fără ca Domnul să se arate cu putere».

Nimic nu-și apără însă omul prins în starea de gloată mai mult ca somnul.

Spre a nu fi deșteptat, pentru ca lumina arzătoare a adevărului să nu împrăștie colțurile umbrelor în care se place, el nu se va sfii să folosească împotriva tulburătorului de somn toate armele ignominiei.

Și aceasta e soarta lui Bloy.

Dat afară din slujbă, gonit, calomniat, spurcat, amenințat, redus să moară de foame, bătând zadarnic la uși și încercând în zadar să străpungă conspirația tăcerii aruncată asupra Profetului — ca o plasă amortizoare spre a i se astupa glasul —, Léon Bloy își trăiește calvarul mizeriei personale, rodind în adânc opera care ni-l face nouă vorbitor atunci când moartea va curma zbaterea contimporanilor pentru a nu-l auzi.

Săracul

«Iisus n-a învins lumea decât în nădejde și e săracul.»

«Articol bun (al lui Bernard Lazare) despre mântuirea prin jidovi. Acest Lazare pare să fi văzut, singurul, că fundul doctrinei mele este 'adorarea săracului'.»

«Jidovii și creștinii, cetitori trupești ai unei cărți spăimântător de simbolică, trăiesc toți, de patruzeci de veacuri, pe nălucirea unui Dumnezeu măreț și atotputernic.

Cred, dimpotrivă, că trebuie să părăsești tot, să vinzi tot, ca să dai de pomană acestui Domn care n-are nimic, care nu poate nimic, care...

D-aia, Domnule, mi-e silă de triumfători și de subțiri!»

Și aiurea:

«Dar încă o dată. Dumnezeu lipsește. O știu. O știu într-un chip înspăimântător, o știu de să mor dintr-asta și știu și că unii oameni au fost însemnați să-i arate lumii Chipul».

Sau într-altă parte:

«Oare n-ar fi de-ajuns să înmănunchiem mizeriile, toate durerile săracilor și toate suferințele lor?

Am avea povestea lui Dumnezeu».

Și concluzia:

Fiecare e singur răspunzător de starea groaznică de astăzi și ești totdeauna de partea cea bună când ești tu cei ce suferă prigoana și nedreptatea.

Sărăcia

Și câteva însemnări despre prietena lui, sărăcia, care arată felul în care a trăit-o.

Din jurnal:

«E ceva mai sfâșietor decât compătimirea celui care n-are nimic și care-ar vrea totuși să dea ceva?»

«1 iunie, Ioana-mi spune că simte un fel de entuziasm la gândul că mâine, de sărbătoarea Rusaliilor, vom fi fără nici un soi de mijloace.

2. Rusalii. Zi de-nfrânare și de post! Veronica are ce-i trebuie. Totul e deci foarte bine. Așteptăm zadarnic pe nașul copilei.

Știe totuși că suferim și ne-ar putea ajuta. Doi franci numai ne-ar face atâta bine! O astfel de sărbătoare! E îngrozitor! Odinioară, vreme de trei ani s-a ospătat regește la noi, în toate duminecile și sărbătorile.

Acum, putem muri.

Ziua se sfârșește totuși. Și salata. Am trăit toată ziua cu o salată. Totul în întunericul 'din afară', căci iată o împrejurare și mai stranie. De Ziua Coborârii Sfântului Duh, suntem fără lumină.

5. Spre a scăpa celei mai probabile crize de melancolie, am cercetat primele trei capitole ale Faptelor Apostolilor. Ajutor numaidecât. Regăsesc simțământul dumnezeiesc că mănânc *hrană nevăzută* și puternică, de care vorbește Rafail în cartea lui Tobie».

Lui De Groux:

«Dragă Enric,

Tot ce se-ntâmplă e vrednic de slavă, o spun cu toată tăria lipsei mele care e desăvârșită, cum e Dumnezeu desăvârșit și care e deci ea însăși vrednică de slavă.

Nu vom izbuti niciodată să dăm naștere unei cârteli potrivite împotriva Proniei cerești...

Dacă n-avem bani e că banul ne este *funest*».

Suferința

Câteva însemnări asupra suferinței lui Bloy:

«Nu e decât o tristețe; aceea de a nu fi sfinți.

Nu-i decât o durere, aceea de a fi pierdut grădina desfătării.

Şi nu e decât o nădejde, sau o dorinţă, aceea de a o regăsi».

«Viaţa noastră mai înaltă începe în acelaşi timp în care începem să suferim.»

«Omul are locuri în inima lui care nu sunt încă şi în care intră durerea spre a le face să fie.»

«Am spus întruna acelaşi lucru.»

«Citesc tot Istoria Sfintei Treimi.»

Şi altundeva:

«Ştiu într-adevăr puţin lucru şi n-am priceput niciodată decât ce m-a făcut Dumnezeu să pricep, când m-am făcut asemenea unui copil».

Vina nu e a omului, ci a misiunii lui, a răvaşului absolutului pe care-l poartă:

«Profetul a mai ales un glas spre a face să se coboare Dreptatea. Strigătele lui vor avea puterea să grăbească devastările.»

Să pătrundem deci mai adânc în sufletul lui.

Ceea ce ne întâmpină este sentimentul unei Taine:

«Nu-i vorba nici aici, nici dincolo — zice el — de pildă, nici de mărturie riguroasă în sensul învăţăturii revelate, ci numai de constatarea Tainei, de starea în faţa ei».

«Să faci să se simtă că Taina este de faţă. Iată totul.»

Şi altundeva:

«Două feluri de taine ne învăluie din toate părţile. Tainele luminoase şi tainele întunecate».

De-o parte:

«Când vorbim cu cineva nu putem şti dacă nu ne răspunde Dracul».

Sau, de alta:

«Un necunoscut mă opreşte deodată pe o stradă din Montmartre. Numele lui: oarecare. Chipul: văzut ici, colo, de totdeauna.

Un fel de chip impersonal (fără fiinţă), pe care l-ai crede al unui nevăzut, îmbrăcând abia destulă înfăţişare omenească spre a-ţi aduce un răvaş».

Cuvintele nu sunt pentru el decât «vălurile unui ţesut schimbător în faţa aceluiaşi chivot».

Şi poetul care caută:

«Urma paşilor nevăzutului în lume».

E

«un potir de durere,
una din acele fiinţe care nu pot cădea decât de sus
şi care sunt prinse de mocirla de jos, prin vecinica lor spaimă şi-ngrijorare».

Sentimentul acesta că

Frumuseţea e numai părelnică, o iluzie de slavă fără a fi împlinită, că «nimic nu e advărat decât în absolut», răsare în lucrarea lui, prin afirmaţii surprinzătoare la început, dar care se lămuresc mai pe urmă.

«În starea căderii — zice el — frumuseţea e un monstru.»

Şi lămurirea:

«În fața morții unui copil mic, arta și poezia seamănă într-adevăr cu niște foarte mari mizerii.»

Iar:

«Personalitatea, insul este vedenia deosebită pe care fiecare om o are despre Dumnezeu».

Și:

«Orice scriitor trebuie să-și poarte cărțile pe față».

De unde concluzia:

«Trebuie cu orice preț ca adevărul să fie în slavă».

De aceea:

«Măreția stilului nu-i ceva de prisos, ci de nevoie».

Vorba

Interesante sunt însemnările convorbirilor lui cu soția lui, pe care le-nseamnă în jurnal.

Ele pun în lumină partea ciudată și nevăzută a sufletului *Pelerinului Absolutului*.

Iată scepticismul lui față de lume:

«Convorbire cu Ioana. Râdem de știință, de artă, de cinste, de necinste, de legi sau de ce se cade-n orice fel.

Tot ce nu este numai iubire de Dumnezeu ne pare la-nălțimea murdăriei»,

Ori despre bani:

«Să ai ori să n-ai bani e totuna, în înțelesul că ești totdeauna în mâna lui Dumnezeu.

În primul caz, banul e păstrat de cineva nevăzut și atunci se vede.

În al doilea, e ținut de cineva văzut și nu se vede».

Dar Léon Bloy nu-i un om comod. Setea acestea de semeni nu-l împiedică să scrie câteva zile mai târziu:

«Cetirea Faptelor Apostolilor. Un dobitoc vine tocmai când Sfântul Ștefan vede cerurile deschizându-se și fiul omului șezând la dreapta Tatălui.

Sunt deci mai multe mii de leghe de acest nepoftit, pe care trebuie să-l menajăm.

Trebuie să-ți istovești puterile ca să aperi comoara păcii noastre împotriva prostiei vrăjmașe a lumii pe care o întruchipează și abia dac-ajungi să nu te superi».

Acum ceva despre singurătatea și tăcerea lui Bloy

Câteva răsunete din lumea singurătății și a tăcerii care înconjoară pe Bloy:

«Pășesc înaintea gândurilor mele într-o mare coloană de liniște».

«Tăcere totală. Nici o scrisoare, chiar insultătoare. Am ajuns aproape să dorim reclamațiile scrise ale creditorilor.»

«Nici o scrisoare, nici o vizită, nici o întâmplare vrednică de-nsemnat. E una din acele zile goale în aparență, în care Dumnezeu singur lucrează în tăcere și umbră, în adâncurile puțurilor tainice ale inimilor noastre, în plin pustiu.»

Nerăbdarea

Așa se explică *nerăbdarea* care izbucnește-n invectivă:

«Fiu supus al Bisericii, împărtășesc nerăbdarea tutulor răzvrătiților, tuturor înșelaților, tutulor nemulumiților, tutulor pierduților lumii ăsteia».

«Este însușirea dragostei să fie nerăbdătoare. Și iubirea fără margini e nemărginit de nerăbdătoare. Tot creștinul trebuie să vrea slava Dumnezeului său și să sufere îngrozitor de lipsa nemărginită a acestei slave.»

«Nerăbdarea coborârii de pe cruce, care va topi, cu vremea, deznădejdea omului.»

«Nu intri în rai mâine, nici poimâine, nici peste zece ani; intri *acum*, dacă ești sărac și răstignit.»

«Mila nu poate stinge în mine mânia, pentru că mânia mea e fiica unei nesfârșite presimțiri.

Sunt mâncat de nevoia de dreptate, ca un balaur înfometat de la potop.

Mânia mea e fierberea milei mele.»

Sfântul Bernhard

O frumoasă ilustrare a acestei nerăbdări o au gândurile lui despre Sfântul Bernhard.

«Sfântului Bernhard, înarmând împotriva Răsăritului Franța și Germania, i se ceru să se pună în capul expediției. Nu voi, amintindu-și de Petre Pustnicul și n-avu dreptate, grozav n-avu dreptate. Prin acest refuz, Cruciada nu izbuti și două sute de mii de oameni plătiră cu viețile lor odihna extatică a slujitorului lui Dumnezeu. El ceru Papei să-l dezlege de 'închipuirea oamenilor'. Nu trebuia oare să ceară lui Iisus să scutească pe oameni de propria lui închipuire?»

«Sfântul Bernhard e un Sfânt al lui Iisus... Dar un Sfânt al Duhului Sfânt ar fi făcut altfel... Un Sfânt al dragostei ar fi strigat lui Iisus: Nu vreau mângâierile și dulcețile care m-așteaptă la Clairvaux. Nu vreau să aud nimic, să știu nimic altceva decât Slava Ta, și de-ar trebui să fiu prefăcut în cărbune de vulcani, sunt hămesit să te dau jos de pe cruce înaintea ceasului.»

«Nu voi părăsi pe acești bieți oameni, care nu se bizuie decât pe mine.

Îi voi comanda ca un general. Îi voi târî după mine în pustie... și voi fi totdeauna între ei și necredincioși...

De vor fi munți în cale, îi voi doborî la pământ; de vor fi râuri, le voi seca; de vor fi armate-n bătălie, le voi lovi cu orbire și dacă va lipsi pâinea, voi înmulți trupul tău până la săturarea celui din urmă bădăran al acestei armate care va fi fost a mea.

Și voi face toate aceste lucruri chiar dacă nu le-ai voi, pentru că Slava Ta mă grăbește mai mult decât suferințele tale vrednice de slavă».

Încercarea

Și, în sfârșit, fundul prăpastiei:

«Azi n-am atins numai fundul prăpastiei, dar dușmanul a trimes să mi se sfărâme inima, să-mi zdrobească țeasta pe lespezi.

— Doamne Iisuse, te rogi pentru cei ce te răstignesc și răstignești pe cei care te iubesc».

«Am străpuns inima lui Iisus. Ce mă privește! Bucuria lui mă arde dacă vrea astfel.»

«Dimineața chinul îngrijorării e de nesuferit... La Biserică spun de față cu Sfintele Taine: 'Trimite-mi de milă un semn oarecare, un gând. Fă-mă să-ți aflu vrerea, voi asculta numaidecât'»

«Îndurare peste măsură. Dar Dumnezeu nu încetează să fie vrednic de slavă.»

Lui De Groux:

«Nevastă-mea a primit azi-dimineață împărtășania muribunzilor și taina miruirii din urmă.

Nu știu dacă va trăi, nici chiar de va mai trăi o zi. A luat ultimele ei hotărâri.

Nu voi uita noaptea grozavă care se va sfârși și nenorocita strigând numele lui Iisus, întruna, în vreme ce o chinuiau, fără milă, călăii nevăzuți, a căror venire o presimțiserăm împreună.

Sunt beat mort de necaz, de oboseală și de spaimă. Iată, peste 60 de ceasuri de când sunt aproape singur să-ngrijesc doi copii mici și pe mama lor, nemâncând, nedormind, ciuruit de durere și fără bani.

Sunt nicovala din fundul peșterii, nicovala lui Dumnezeu, care mă face să sufăr fiindcă mă iubește, o știu.

Tot ce se-ntâmplă e vrednic de slavă, cu totul vrednic de slavă și mă simt ars de lacrimi...

Ajunge. Nu mai pot. Haide! Mâncați, câinilor! Iată măruntaiele omului.

Roata mai multor săptămâni, tot atât de grea ca și carele Profeților, mi-a zdrobit inima.

Soția mea prea iubită nu va muri, e adevărat. Paharul necazurilor e încă prea plin și cine m-ar ajuta să-l beau?

Dar e undeva încă un mormânt mic și trebuie să ascultăm uneori printre strigătele neomenești ale gloatei care ne-nconjoară, această plângătoare și sfâșietoare melopee a nevinovatei noastre Veronici, cel din urmă copil ce ne rămâne:

Frățiorul meu Andrei a murit
Frățiorul meu Petre a murit.
Măicuța mea a murit.
Tăicuțul mi-amurit.
Nu mai e grădină,
Nu mai e nici casă.
Fetița e singură pe stradă.

O văd, o aud încă, draga copilă, stând pe una din treptele umilului nostru prag, pierdută în visul ei și cântând — pentru cine, o, Doamne! — aceste cuvinte dureroase, pe care singură le potrivise, cu glas nespus de dulce și grav de turturică ce moare».

Floarea prăpastiei

Și acum: floarea adâncului, cu care Bloy își sfârșește cel dintâi *Jurnal*:

«Trebuie să se prăbușească nemernicul. Și nimic nu l-ar putea scăpa, căci însuși Dumnezeu vrea ca să cadă.

Zadarnic a-ncercat să se agațe de Ceruri.

Stelele tremurătoare au dat înapoi...

Zadarnic a chemat Îngerii și Sfinții și Căpeteniile Îngerilor și Căpeteniile Sfinților. Zadarnic a cerut îndurarea Fecioarei îndurerate.

Cele patru râuri ale Raiului s-au tras înapoi spre izvoare, spre a nu-i auzi strigătul de geamăt.

A! Ai voit și tu să spui ceva. Ai dat crezare vorbelor și făgăduielilor și ai crâcnit, terfelind pe oameni, uitând c-au ajuns ei înșiși Dumnezei.

Ai alergat după Putere, Dreptate, Strălucire. Ai căutt Dragostea.

Prea bine. Iată prăpastia. Iată prăpastia *Ta*. Se cheamă *Tăcerea*.

Asta nu e o groapă obișnuită. Nu trebuie să-i ceri îndurarea de a avea un fund de piatră tare, de care să se poată zdrobi nenorocitul pe care-l prăvălești într-însa.

Dimpotrivă.

Pereții ei merg lărgindu-se mereu. Gura se face din ce în ce mai largă și căderea e fără sfârșit.

Nu este nici o 'despărțire' care să poată fi asemănată acestei înghițiri.

S-a prăbușit blestemătorul pleavei, pentru totdeauna, desigur.

Să nădăjduim a o crede.

Totuși, cine știe? Adâncurile au uneori întoarceri stranii.

Cine știe oare, cu adevărat, prin mulțimea putredă, mulțumită și cârtitoare de putreziciune, dacă acest sărac nu va ieși iarăși, într-o bună zi, la fața-ntunericului, ținând în mână o minunată floare tainică, floarea tăcerii, floarea prăpastiei.»"

Un alt material important de arhivă este *Planul provizoriu* al conferinței. Îl reproducem aci, atât pentru a urmări mai ușor desfășurarea gândului conferențiarului, cât și pentru a ilustra seriozitatea de care dădea dovadă Mircea Vulcănescu în tot ceea ce întreprindea:

PLANUL PROVIZORIU

al conferinței mele despre Léon Bloy

ad usum Anastasiae

I MEDIUL

A. *Poziția spirituală a mediului literar francez la sfârșitul veacului trecut:* Joseph Prudhomme și destinul spiritual al burgheziei. 1. Istovirea naturalismului. 2. Compromisurile scriitorului cu mediul. 3. Triumful mediocrității aurite.

B. *Reacția*: de la exegeza locurilor comune la simbolismul apariției. 1. Raiurile artificiale: ermetismul și simbolismul. 2. Nihilismul moral și boema. 3. Dandysm, trdiționalism și renaștere catolică.

II OMUL

A. *Rădăcinile:* celții și iberii. 1. Vâna galică: fiul întreprinzătorului de dărâmări. 2. Fulgere din adâncurile Spaniei lui Greco și Goya.

B. *Formația*: Floarea genunei. Copilul părăsit. Franctirorul Marchenoir. Anarhistul convertit. Pe culmile disperării. Descoperirea și vocația sărăciei. Femeia și sângele săracului.

C. *Urmările:* Profetul Duhului. Coloana de foc. Intransigența credinței. Extremismul atitudinii. Răzvrătirea împotriva veacului. Refuzul compromisului. Demascarea turpitudinilor și nulității lui.

D. *Riposta mediului:* iadul existenței. Excluderea. Izolarea. Calomnia. Mizeria. Durerea. Conspirația tăcerii. Prețul singurătății.

E. *Chipul omului:* glasul celui ce predică în pustie. Pelerinul absolutului. Cerșetorul ingrat. Cel care nu se vinde. Fața adâncului.

III OPERA

A. *Însușirile ei fundamentale:* Stana credinței. Adâncimea vedeniei. Delicatețea simțirii. Violența expresiei.

B. *Varietatea aspectelor geniului lui Bloy:* Romancierul. Pamfletarul. Autobiograful. Credinciosul. Doctrinarul. Istoricul. Corespondentul.

Romancierul: 1. Temele: Sudori de sânge. Deznădăjduitul. Femeia săracului. 2. Caracterele operei: romane slabe. Procedeele naturaliste. Psihologia sumară. Cazurile de limită. Amestecul autorului. Pamfletul social. Satira morală. Retorica spirituală. 3. Ce le salvează? Atitudinea. Romanul problematic, de idei și autobiografic. Lumini în prăpastie.

Pamfletarul: 1. Temele: Cuvintele antreprenorului de dărâmări. Îmblânzitorii de fiare și păzitorii de porci. Țeapa. Poveștile jignitoare. Înaintea porcilor. Coloanele bisericii. 2. Ținta atacurilor: mediocritatea plină de sine. Nulitatea agresivă. Filistinismul ipocrit și interesat. Căldiceii. Proștii. Ajunșii. Putregaiul. Lașii. Nesimțiții. Zgârciții și ateii. 3. Cei ce află îndurare: secătura entuziastă. Păcătoșii pocăiți. Disperații și pătimașii. 4. Caracterele pamfletului său: profilul atacului. Spărgătorul de vase. Virulența stilului. Bogăția rabelaisiană a invenției verbale. Elanul liric. Cum justifică Bloy violența limbajului.

Autobiografia: 1. Jurnalul: Cerșetorul ingrat. Patru ani de captivitate la Cochons sur Marne. Cel care nu se vinde. Pelerinul absolutului. În preajma Apocalipsului. Bătrânul de pe munte. În întuneric. Poarta umilirilor. 2. Temele: Perspectiva absolutului. Exigențele lui. Intransigența. Nerbădarea. Disprețul. Vehemența. Eșecul. Izolarea. Mizeria. Durerea. Disperarea. Acceptarea. Supunerea și Transfigurarea. (Reluarea temelor vieții, resfrânte în *Jurnal.)*

Credinciosul: 1. Contra: pietății devotate și interesate. Jansenismului. Umanismului creștin. Analizei. 2. Pentru: Absolut. Rugăciune: sensul și puterea ei; mângâierea lui Dumnezeu. Inima deschisă harului. Paharul cu apă. Aminul supunerii zilnice. Împărtășania. Așteptarea martiriului ce i se refuză. Nădejdea cea de pe urmă.

Doctrina: 1. Operele: exegeza locurilor comune. Simbolismul apariției. Mântuirea prin iudei. Sângele săracului. Cea care plânge. Deopotrivă: jurnalul, romanele, scrisorile și tot restul operei. 2. Cuprinsul: *Vorbire logică și evocare simbolică:* apariție și taină — *Perspectiva absolutului:* Concepția teologică a existenței și lumea ca semn divin. — *Revelațiile deznădejdii:* agonia lui Dumnezeu. Vecinicia lui „Elli, Elli, Lama, Savahtani!“ — *Teodiceea tragică:* Dumnezeu Față către Față. Tatăl, Cuvântul întrupat și Duhul care-mplinește. Putere, Răstignire și slavă. Lumea pierită de la fața lui Dumnezeu. Cum au fost răscumpărați? Limitele întrupării. Hristos — săracul. Lumea mântuită numai în speranță. Înțelesul sărăciei ca lipsă de Dumnezeu, — Plinătate. Timpul și agonia. Creștinul, omul durerii. — Trebuința Adevărului în slavă: Așteptarea sfârșitului. Venirea Duhului Sfânt. Pacea și sabia. Jalea și mărirea lui Israil. — Focul care consumă: dorința descrucificării Fiului. Nerăbdarea de a fi sfinți. Pofta martiriului. Răbdarea până la urmă. 3. Caracterele doctrinei: esențială pentru înțelegerea operei: eroarea gourmontiană, Bloy nu este un estet. Monstruozitatea frumuseții păcătoase — Arcanele presimțirilor creștine: Erezia lui Vintras, ori ideile lui Ioachim din Flora? Ultimul bizantin. — Antimodernismul doctrinei: reluarea așteptărilor medievale spulberate de neîmplinirea anului o mie.

Renaştere şi modernism, ca disperare de sfârşit. — În preajma Apocalipsului. — Originalitatea doctrinei şi cultura franceză contemporană: Caracterul ei «*Très vieille France*». Influenţele fecunde: simbolismul claudelian. Antimodernismul lui Maritain. Depărtare şi apropiere de Péguy.

Istoricul: 1. Ideile: Aplicaţia doctrinei. Istoria e istoria Feţelor dumnezeieşti. Împotrivirea faţă de Bossuet. 2. Temele: Împărăţia de o mie de ani: Bizanţul — Columb, revelatorul globului — Durerea Franţei: Ioana d'Arc. — Cavalerina morţii: Maria Antoinetta. — Cerşetorul feţei sale proprii: fiul lui Ludovic al XVI-lea, Naundorf. În preajma Duhului Sfânt: sufletul lui Napoleon. — Cea care plânge: Maica Domnului de la Salette. — Viaţa Melaniei, păstoriţa salesiană.

Corespondenţa: 1. Trei modele: *Scrisorile către logodnică:* vocaţia suferinţei. — Scrisorile către fini: Jacques Maritain şi Van der Mer. Raiul pe 25 de franci. — Scrisori către un om de ştiinţă: Pierre Termier. 2. Caracterele corespondenţei: Exigenţa faţă de prieteni. — Dărnicia spirituală. — Leul făcut miel: blândeţea lui Bloy. — Înălţimea perspectivei. — Chemarea Absolutului. — Intransigenţa. — Simplitatea.

IV INFLUENŢELE

A. *Specificarea lor:* 1. În biserică: la canonizarea lui Columb. A Ioanei d'Arc. La dezvoltarea cultului pentru La Salette, Maglavitul Franţei moderne. 2. În viaţa intelectuală franceză: convertirea intelectualilor: Maritain, Van der Meer. Simbolismul creştin al lui Claudel şi antimodernismul. 3. Influenţe literare: Léon Daudet.

B. *Puterea lui lucrătoare:* Forţa de impunere a absolutului. Harul lăuntric: Gândul prefăcut în rugăciune. Lumina în întuneric.

C. *Interesul figurii lui Bloy pentru noi:* Deşi catolic, fiind un credincios dinaintea anului 1000, ne e afin. Martorul Bizanţului. Aplecarea origenistă. Libertatea Duhului Sfânt şi triumful Slavei".

La începutul anului 1929 Mircea Vulcănescu ţinuse la Universitatea din Bucureşti, în organizarea Asociaţiei Studenţilor Creştini din România, o altă conferinţă despre Léon Bloy.

Iar în primăvara şi vara anului 1930 Paul Sterian a fost prezent la Radio Bucureşti, în cadrul emisiunii „Universitatea Radio", cu un ciclu de conferinţe pe tema „Mistica nouă". Ciclul l-a inaugurat în 16 mai 1930, când, timp de 20 de minute, a vorbit despre Léon Bloy. În săptămânile următoare a mai prezentat pe Jacques Maritain şi pe Paul Tillich.

Mai semnalăm că Mircea Eliade publicase, cu câţiva ani mai înainte de conferinţa lui Mircea Vulcănescu, *Amintiri despre Léon Bloy* (în „Cuvântul", an XV, nr. 3177, 15 mart. 1938, p. 2).

Transcrierea s-a făcut după textul dactilografiat menţionat la punctul *a*); acesta a fost confruntat cu fişele, iar acolo unde lipseau cuvinte sau s-a dactilografiat greşit,

am îndreptat după textul din fișe; partea ultimă, „Încheiere", nu a fost dactilografiată; am transcris-o direct după fișe. Ca și-n alte cazuri, îndreptările — atunci când am fost siguri că nu greșim — au fost efectuate în mod tacit, fără menționare în note.

1 Pe o fișă, textul (tăiat cu creionul) continuă astfel:

„Cine era acest om? De unde și unde venea?

Pentru a răspunde la cea dintâi din aceste întrebări, va trebui să întoarcem șirul celorlalte, lămurind mai întâi originile omului, și numai în urmă opera și chipul spiritual, care altfel nu s-ar putea înțelege".

2 Născut în Périgord, district francez; în prezent formează cea mai mare parte a departamentului Dordogne.

3. *Henri Monnier* (1805—1877), scriitor și caricaturist francez. După ce, în 1852, i se jucase, la Odéon, comedia în cinci acte *Grandeur et décadence de Monsieur Prudhomme*, Henri Monnier conturează, în *Mémoires de Joseph Prudhomme* (1867), tipul modern de nulitate satisfăcută și de banalitate aleasă. (Redăm în limba română clișeele citate mai jos: „Carul statului plutește pe un vulcan", „Asta-i părerea mea și o împărtășesc", „Sabia este cea mai frumoasă zi din viața mea".)

4 Biblia ne povestește *(Daniel*, 5) că, în timpul când cetatea Babilonului era împresurată de trupele persane ale lui Cirus, Belșațar (Baltazar), regele cetății, dădea un mare ospăț. La un moment dat, s-a văzut o mână misterioasă care a scris ceva:

«Iată inscripția care a fost scrisă: M e n e , m e n e , t e c h e l u f a r s i n .

Aceasta este tâlcuirea cuvintelui *mene:* Dumnezeu a numărat zilele regatului tău și i-a pus capăt.

Techel: l-a cântărit în cântar și l-a găsit ușor.

Peres: a împărțit regatul tău și l-a dat mezilor și perșilor».

Atunci a poruncit Belșațar și au îmbrăcat pe Daniel în veșmânt de purpură și i-au pus lanț de aur la gâtul lui și au dat de veste că el va cârmui ca al treilea în împărăție.

Chiar în noaptea aceea a fost omorât Belșațar, împăratul caldeilor". *(Biblia* sau *Sfânta Scriptură*. Daniel, 5, 25—30, București, Ed. Institutului biblic și de misiune ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1975, p. 855.)

Expresia circulă sub forma: „Mane, techel, fares", cu sensul de prevestire a unei prăbușiri inevitabile.

5 Mircea Vulcănescu se află aici în dialog cu Shakespeare, cu Goethe și cu interpretarea pe care Marx o dă pasajelor din *Timon din Atena* și din *Faust*, pe care le reluăm mai jos.

Mai întâi Shakespeare:

...Aur? Lucitor? De preț? Nu, zei,
Nu m-am rugat degeaba. Rădăcini!
Atât cât este-aici va preschimba
În alb ce-i negru și-n frumos ce-i hâd;
Ce-i rău va face bun; ce-i josnic, nobil;
Bătrânii fi-vor tineri, iar cei lași

Viteji neîntrecuți. Cum, zei? De ce?
Un pumn va vinde preoți și argați
Și perna o va smulge de sub capul
Unui erou. Acest sclav arămiu
Desferecă și ferecă religii;
Pe blestemați îi binecuvintează;
Dă leprei nuri; cinstește pe tâlhari
Cu cinuri și-nchinare și-i așază
În rândul senatorilor; tot el
I-aduce-un nou bărbat văduvei slute
Și-nmiresmează ca pe-o zi de mai
Pe-aceea ce deschide-atât de larg
Buboaiele și bolnița. Lut scârnav,
Codoașă-a omenirii ce stârnești
Dihonii și războaie-ntre popoare.
....
.... *Tu, ce-nvrăjbești*
Pe fiu și tată! Mânjitor lucios
De ne-ntinate paturi a'lui Hymen!
Tu, Marte prea viteaz! Tu, pețitor
De-a pururi tânăr, gingaș și iubit,
Topind cu-a ta roșeață neaua sacră
Din poalele Dianei! Zeu aievea
Care împaci și faci să se sărute
Ce nu se poate împăca! Tu care,
În mii de limbi, desfereci mii de tâlcuri!
Tu, marea piatră de-ncercare! Iată
Că omul, robul tău, se răzvrătește;
Ci tu, prin marea ta virtute, fă
Ca fiarele, în haosul acesta,
Să stăpânească lumea!

Shakespeare, *Timon din Atena*, Trad. Dan Duțescu și Leon Levițchi; în *Opere*, vol. X. (București, Ed. pentru lit. univ., 1962, p. 587—588, 605.)

Iată-l și pe Mefistofel-ul goethean:

Ce naiba! Sigur e că mâni, picioare,
Și cap și dos sunt ale tale.
E pricină aceasta îndestulă să socot
Că ceea ce eu gust, și tot
Ce folosesc, e mai puțin al meu?

De pot vreo șase armăsari să mi-i plătesc,
Nu e puterea lor și-a mea?
Alerg și sunt un zdravăn om
Cu douăzeci și patru de picioare la șosea.

Goethe, *Faust*, I, trad. de Lucian Blaga (București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 101.)

Iar acum, comentariul lui Marx, pe care, pentru frumusețea lui, îl redăm mai pe larg:

„Shakespeare redă foarte bine esența *banilor*. Pentru a-l înțelege, începem cu explicarea pasajului din Goethe.

Ceea ce îmi este accesibil prin intermediul *banilor*, ceea ce eu pot plăti, adică ceea ce pot cumpăra banii, aceasta *sunt eu însumi*, posesorul banilor. Cât de mare e puterea banilor, atât de mare e și puterea mea. Calitățile banilor mei sunt calități și forțe esențiale ale mele, posesorul lor. Ceea ce *sunt* și *pot* eu nu este deci nicidecum determinat de individualitatea mea. Eu *sunt* urât, dar îmi pot cumpăra *cea mai frumoasă* femeie. Așadar, nu *sunt* urât, căci banii anihilează efectul *urâțeniei*, puterea ei respingătoare. Ca individ sunt *olog*, însă banii îmi procură 24 de picioare; înseamnă că nu sunt olog. Sunt rău, necinstit, lipsit de scrupule, stupid, însă banul e bun; în plus, banii mă scutesc de osteneala de a fi necinstit; prin urmare, sunt presupus a fi cinstit. Eu sunt *sărac cu duhul*, însă banii fiind *adevăratul spirit* al tuturor lucrurilor, cum ar putea posesorul lor să fie sărac cu duhul? Și apoi, el își poate cumpăra oameni de spirit, iar cel ce are putere asupra oamenilor de spirit nu este oare mai spiritual decât toți oamenii de spirit? Eu, care, datorită banilor, sunt în stare să fac *tot* ceea ce poate dori o inimă omenească, nu posed oare toate facultățile omenești? Nu transformă banii mei orice neputință a mea în contrarul ei?

Dacă *banii* sunt legătura care mă unește cu viața *omenească*, care leagă societatea de mine și mă leagă pe mine de natură și de om, nu sunt oare banii legătura tuturor *legăturilor?* Nu pot ei face și desface toate legăturile? Nu sunt ei deci și *mijlocul* universal de *dezbinare?* Ei sunt adevăratul «ban al discordiei» *(Scheidemünze)*, *ca și adevăratul mijloc de unire*, forța galvano-*chimică* [universală] a societății.

Shakespeare relevă îndeosebi două proprietăți ale banilor:

1) Ei sunt divinitatea vizibilă, transformarea tuturor însușirilor umane și naturale în contrarul lor, confundarea și inversarea generalăa lucrurilor; ei întorloacă tot ce nu se poate întorloca;

2) Ei sunt târfa universală, codoșul universal între oameni și popoare.

Inversarea și confundarea tuturor însușirilor umane și naturale, întorlocarea a tot ce nu se poate întorloca, care alienează și se alienează, a omului. Ei sunt *capacitatea* înstrăinată a omenirii.

Ceea ce nu-mi stă în putinţă qua *om*, adică ce nu stă în putinţa tuturor forţelor mele esenţiale individuale, îmi stă în putinţă graţie *banilor*. Banii transformă deci fiecare forţă esenţială a mea în ceva ce ea ca atare nu este, adică în *contrarul* ei. [...]

Dar dacă-l consideri pe *om* ca *om* şi relaţiile sale cu lumea ca relaţii umane, vei putea schimba dragostea numai pe dragoste, încrederea numai pe încredere etc. Dacă vrei să te împărtăşeşti din comorile artei, trebuie să fii un om cu cultură artistică; dacă vrei să exerciţi influenţă asupra altora, trebuie să fii un om cu reală capacitate de stimulare şi antrenare. Fiecare din relaţiile tale cu omul — şi cu natura — trebuie să fie o *exteriorizare determinată*, corespunzătoare obiectului voinţei tale, a vieţii tale *individuale reale*. Dacă iubeşti fără să trezeşti la rândul tău iubire, adică dacă iubirea ta, ca iubire, nu provoacă sentimentul reciproc, dacă printr-o *manifestare vitală* ca om care iubeşte nu reuşeşti să devii *om iubit*, iubirea ta e neputincioasă, este o nefericire." (Karl Marx, *Manuscrise economico-filosofice din 1844*, în vol. *Scrieri din tinereţe*. Bucureşti, Ed. politică, 1968, p. 604—605, 606.)

6 Vezi însă... portretul moral — nu hedonic, ci justiţiar şi disperat — al Proletarului lui Eminescu:

Ei, îngrădiţi de lege, plăcerilor se lasă,
Şi sucul cel mai dulce pământului i-l sug;
Ei cheamă-n voluptatea orgiei zgomotoase
De instrumente oarbe a voastre fiici frumoase:
Frumseţile-ne tineri bătrânii lor distrug.

Şi de-ntrebaţi atuncea, vouă ce vă rămâne?
Munca, din care dânşii se-mbată în plăceri,
Robia viaţa toată, lacrimi pe-o neagră pâne,
Copilelor pătate mizeria-n ruşine...
Ei tot şi voi nimica; ei cerul, voi dureri!
....
Sfărâmaţi tot ce aţâţă inima lor bolnavă,
Sfărâmaţi palate, temple, ce crimele ascund,
Zvârliţi statui de tirani în foc, să curgă lavă,
Să spele de pe pietre până şi urma sclavă
Celor ce le urmează pân' la al lumii fund!

M. Eminescu, *Împărat şi proletar*, în *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius. (Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1963, p. 51, 52.)

Jean Cocteau

Introducere la studiul unei noi stări de spirit

Studiul face parte din ciclul „Scrisori din Paris“ și a fost scris în aprilie 1926, cu un final adăugat în martie 1927.

Nu figurează în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu în decembrie 1940.

Jean Cocteau (1889—1963) este o personalitate complexă a culturii franceze, realizată ca poet, prozator, dramaturg, eseist, regizor și pictor. A fost un „copil teribil al veacului“, care a trecut prin diverse și diferite experiențe artistice.

La 15 ani a făcut prima călătorie la Veneția, iar la 16 ani a publicat prima culegere de versuri. Într-o vreme s-a aflat sub influența lui Jacques Maritain — de aci interesul lui Mircea Vulcănescu pentru Cocteau —, și astfel s-a apropiat de catolicism, ca mai apoi să se îndepărteze de principalul reprezentant al neotomismului.

Până în 1933, când Mircea Vulcănescu a vorbit despre el la Asociația „Criterion“ (vezi, în vol. de față: *Jean Cocteau și zădărniciile virtuozității*, p. 41—58), Jean Cocteau publicase: *Poésie. 1917—1920* (1920), *Vocabulaire* (1922), *Plaint-Chant* (1923), *Thomas l'Imposteur* (1923), *Le Grand écart* (1923), *Le Potomak (1913—1914)* (1924), *Les Enfants terribles* (1929), *Opium, journal d'une désintoxication* (1930), *La Voix humaine* (1930); în anii următori va mai da la iveală: *La Machine infernale* (1934), *Les Parents terribles* (1938), *La Fin du Potomak* (1940), *La Machine à écrire* (1941), *La Difficulté d'être* (1947), *Bacchus* (1952), *Clair-obscur* (1955), *Paraprosodies* (1958), *Le Requiem* (1962), *Le Cordon ombilical* (1962).

După al doilea război mondial, a regizat o serie de filme; iată și filmografia sa: *Orphée* (scenariu: Jean Cocteau; interpreți: Jean Marais ș.a.; este filmul său cel mai bun, și care este altceva decât piesa de teatru cu același titlu, jucată în 1927), *Le sang d'un poète* (1945), *La Belle et la bête* (1946), *L'Aigle a deux têtes* (1947), *Les Parents terribles* (1949), *Le Testament d'Orphée* (1960). În toate acestea l-a avut ca interpret pe Jean Marais, iar în *Testamentul lui Orfeu* regizorul a apărut și ca interpret.

În 1955 a fost ales printre „nemuritorii“ Academiei Franceze.

În limba română a fost tradusă *Mașina de scris* (1957).

În arhiva familiei se păstrează manuscrisul și un text dactilografiat. Manuscrisul are 29 p. + 1 p. de titlu; este scris cu cerneală albastră, fără modificări (este, deci, o transcriere), iar pagina de titlu este dactilografiată. Textul dactilografiat are 24 p. + p. de titlu; nu are modificări autografe (nu a fost revăzut de autor, căci lipsesc citate.) Se mai află și câteva fișe, rătăcite, fără importanță; alte câteva file reprezintă un început de traducere în franceză. (Există și o copie-manuscris, făcută de doamna Margareta-Ioana Vulcănescu într-o vreme când voia să copieze toate lucrările lui Mircea Vulcănescu.)

Pentru volumul de față transcrierea s-a făcut după manuscris, iar apoi a fost confruntată cu textul dactilografiat.

Textele din Jean Cocteau sunt traduse de doamna Aurelia Batali. La confruntarea textului francez am primit ajutorul lui Vasile Zincenco, volumul *Poésie* negăsindu-se în bibliotecile publice din București.

1 „Îndobitociți-vă!"

2 „Fiți liberi!"

3 „Rațiunea ne comandă mult mai imperios decât un stăpân, căci neascultând-o pe ea ești nenorocit, în timp ce, neascultându-l pe el, ești un nerod."

4 „Acolo unde un zid îi obligă pe filosofi și pe savanți la opriri meticuloase, poetul își face un început."

5 Grosimea deformată a prejudecăților cu pretenții îl împiedică pe om să vadă limpede. Nimic nu se interpune între ochiul copilului și lucrul la care privește.

Ne-am cunoscut sub semnul copilăriei.

Susțin cu tărie că acela care m-a văzut a fost copilul din d-ta. Copilul l-a văzut pe copil. Așa cum se mănâncă din ochi copiii așezați la capetele unei mese de oameni mari."

6 „Apă de trandafiri" (cu sens peiorativ).

7 „Dacă afli o frază care te supără, află că n-am pus-o acolo ca să te răstoarne, ci ca un colac ca să-mi afli trecerea." (Trad. Mircea Vulcănescu, într-o variantă.)

8 „E vorba de a «deștepta sublimul»... «Falsul sublim»... «acest chip de a voi să fii... și să pari a fi cu orice preț mișcat moralmente».

«Misterului din penumbră»... «falsului mister» îi opunem «misterul la lumina zilei», în «plină lumină»... fără «lumină artificială»... «fără artificiu»."

9 „O vorbă din public: «Mi-ați putea spune ce-nseamnă asta?»"

10 „Publicul vrea să-nțeleagă mai întâi, apoi să simtă."

11

Munți sub nivelul mării.
Un cal mănâncă pe acoperiș.
Pantă abruptă; vaca tolănită
Ca o muscă
S-omângâiem.
Ia te uită! e la doi kilometri.
Dincolo de pisc
(pământul e rotund)
se ascunde.

Și tu, atât de departe,
atât de aproape de mine.

12

Viața e la locul ei,
Moartea e aiurea...
Jivinele din arcă

Nu se știau ruga.
Orașul întreg defilează
În spatele geamului.

Lecții de trompe l'oeil,
floare,
Sufleur.

[Și: subfloare, sau: bănuț-floare; joc de cuvinte în franceză]

13 *Dacă decorul e la locul lui*
Complotul e descoperit;
Dacă decorul e aiurea
Se va mărita cu fiul de rege.

14 *Proaspătă ca roza*
înțeleaptă ca o icoană
inima ta
în formă de inimă:
lucru prea rar.
Ca aurul francă. Roza cea roză.
Toate rozele-și pierd frunzele
pe covor; câte măști?
Sunt palid de moarte.

14 bis Jean Cocteau a debutat cu *La Lampe d'Aladin*, 1909.

15 *O bielă rimează cu o bielă,*
Un piston cu un piston,
O piuliță cu o mie de piulițe
... același ulei circulă la-ncheieturi...

16 *O-nvolburare de porumbei înghețați-n plin obraz*
oferită palmelor voastre steaguri
înghețul care te-mbracă într-o mănușă
acvarium oceanic...

17 „Care încheie o buclă ce începe cu *Cocoșul și Arlechinul*."

18 „Prea multe medii diferite vatămă pe simțitorul care se adaptează. A fost odată un cameleon. Stăpânul său, ca să-l încălzească, îl puse pe un tartan scoțian, multicolor. Cameleonul muri de oboseală." (În traducerea lui Vulcănescu.)

19 „Din familie burgheză, sunt un monstru burghez.
Constat faptul și el mă obligă la o singurătate prevenitoare.
Boema, Argémone, vai! Umblu-n patru labe prin ea.
Mă lovesc de câte-un blazon.
Și mă întorc în Potomak.
Și toți Eugen-ii mă năpădesc
Și scriu această carte."

20 „Lume a mea care mă gonești dintr-o altă lume, în care, singur, plâng în hohote și mă-mpăunez."

21 „Mai mult sau mai puțin cumplit — e mereu. Dar oamenii se mulțumesc cu atât de puțin. Liniștea lor se instalează acolo unde începe îngrijorarea noastră."

22 „Persicaire, știi ce mănânc la micul dejun?

....

Cacao, și un rău de moarte."

23 „Mai apoi îți vorbesc de-un acrobat: Fiecare pas al său îi înșală prăbușirea. Nu știu unde încetează frânghia și chiar pe pământul cel sigur pășește cu grijă."

24 „Acrobatul mai întâi și dedesubt golul.

Dacă nu se întâmplă nimic rău — și sub picior, după picior — frânghia, spre zidul dimpotrivă — ajungem.

Mereu, deasupra golului, e o frânghie țeapănă.

Îndemânarea-i să pășești ca pe ouă asupra morții."

25 „Tu, Argémone, îmi ceri câteodată concesii. E ca și cum l-ai împinge pe acrobat să-și taie frânghia."

26 „Nici un pas în acest echilibru al meu nu se poate schimba."

27 „Nu, a muri nu seamănă cu nimic și nici cu pricina de care mori. Moartea e moarte.

Cercurile căderii sale, umbra internă a zborului te avertizează poate de apariția sa. Dar nu-l întreba pe cel aflat pe patul de moarte.

Nimic din ea nu-l atinge.

Deodată, clonțul ei cu cerebel stă înainte.

Hop-la!

Elli, Elli, lamma sabacthani!"

28 *Garros, agață-te bine,*
Ține-te bine de umărul meu.
Dante și Virgiliu
pe buza prăpastiei...

29 *Sunt bolnav de-a fi om înțelegeți*
Dacă-ați ști din ce adâncuri mă ivesc.

30 *Suntem atât de greoi, prietene.*

31 *Papa — prizonier în Vatican* — a închis*
lumea-ntreagă afară.

32 *Într-o zi, poate, dându-ne un pas înapoi,*
vom cânta marele război.

33 *Eu, Jean, am văzut Reims-ul distrus,*
de departe fumega
ca o torță.

---

* „Prizonier la Vatican" — intervenția lui Mircea Vulcănescu.

34 *Sus, sus [de tot] serafimii scuipă melinită*
cer de septembrie,
avioanele-și reglează tirul.
35 *Am trăit cu săracii războiului...*
..
Am văzut tot ce ar fi putut fi omul
Și tot ce, grație cerului, nu mai este...
..
L-am văzut pe eroul adevărat cum se depășește pe sine
și pe criminalul timid care-și găsește-n
sfârșit,
nepedepsit, prilejul crimei.
36 *Acest înger îmi spune:*
Pleacă!
Ce faci tu între meterezele
orașului tău?
Ai cântat Capul tristei sforțări.
Du-te și povestește-l
pe omul gol-goluț
îmbrăcat-încotoșmănat cu ceea ce află
în peștera sa
împotriva mamutului și a plesiosaurului.

Îl voi vedea despuiat,
eliberat,
o matricolă,
cu vechiul său instinct ucigaș;
pus acolo, ca pe vita pe care o folosești
după cum se potrivește mai bine.
Cu vechea lege a ucigașului
pentru stăpânii trufași
ai fermei.
37 *Erau aleși cei mai robuști*
cei mai fragezi
mânați de îndemnuri omenești,
medalii, pacte, revanșe
spre a se crede liberi, în ciuda
ordinului-despot.
..
Și vremea semănatului
venind
generalul georgicelor

patriarhul cu pântece albastre
cu un cuvânt fraged
și o carte
în mână
așezat
înstelat în aur
conduce jocul
....
vom povesti despre grăuntele anonim
....
Vom cânta
ceasul inteligenței interzise
ceasul inimii și nu al creierului
....
o avalanșă de mielușei izgonind ulii
....
și opinia mută
a arborilor tufișurilor
martori ai crimei —
Printre ei erau atâți Alexandru,
Jasoni Cezari Bonaparți
....
și nici nu se știe cum se numesc.
....
cruci de bronz
dacă ai norocul să rămâi în picioare
iar dacă vei cădea
undeva, în atlas,
zău așa, cu atât mai rău —
o mână de cenușă
o mână de noroi
și o
cruce de fag
în pântece-nfiptă
de-a dreptul.
în locul inscripției ebraice
I.N.R.I. acești regi Pasiunea
Un chipiu albastru
Țarină pentru cartofi
trifoi
maci, napi
morminte.

38 *Cum ai vrea tu, Amette,*
să-i urăsc pe germani.
Marți, pușcașii postului
de ascultare la Mamelon-Vert
au chemat doi nemți
ca să poată să joace cărți.
Amiralul îi condamnă la moarte.

39 *„Totodeauna mi-a fost frică de spirit."*

40 *„Feriți-vă de conservatorii bătrânelor anarhii."*

41 *Despre o ordine considerată ca anarhie.*

42 „Există unele vorbe de duh ale sale cărora ai vrea să le făurești un destin, într-atât sunt pline de spirit și ingeniozitate laolată."

43 „Ceea ce publicul îți reproșează — cultivă; ești tu însuți acolo."

44 *Nu fi prea inteligent."*

45 *Papagali*
Băuturi...
Pol Sud
să mergem
Era fatal...
Pune-ți mâna pe umărul meu
o amintire a loculi tău de baștină.

46 „Dragul meu Persicair, am găsit sfârșitul apologului. Tânărul artist chinez se plimbă și zărește un fluture. N-a văzut niciodată un fluture atât de frumos. Exaltat, îi începe portretul din memorie.

Picta pe o hârtie din orez
cu o mână care mai întâi desenează cu minuție
căci în orașul Tien-Sin
ai mai puțină treabă decât la Paris.

Răbdarea lui, aceeași, la o sută de ani. La sfârșit, într-o seară, înainte de-a muri, pune și ultimul tușeu.

Fluturele, atunci, părăsește pagina și zboară."

47 „Plăsmuiam un basm pentru fiul meu; și-așa am ajuns la balaur.

M-am apucat să-l descriu:

«Mare, melancolic, îndârjit, fără răgaz simte sub pântece căldura mlaștinii. Țeasta lui e atât de grea că-i este cu neputință s-o poarte. O rostogolește în jurul lui, lent, și, cu botul întredeschis, smulge cu limba ierburile veninoase aburite de stropii suflării sale. Într-un rând și-a înfulecat labele fără să-și dea seama».

Scuzați-mă pentru interpolări. Copiii se cade să fie obișnuiți cu lucrurile frumoase, și mi-era somn.

«Nimeni, urmai eu, nu i-a văzut ochii sau cei care i-au văzut sunt morți. Dacă și-ar ridica pleoapele, pleoapele roșii și umflate...» — O, tată, tată, oprește-te, zău așa, strigă Mélique. Apoi cu o voce fără expresie:

«Mi-e frică de fiară. Dacă-ar ieși din poveste!...»“

48 *Oare sunt mortul*
Din acest fotoliu?

49 *Îi așteptam pe parlamentarii*
unei alianțe cu viciul.

50 *Un somn adânc îi ia în stăpânire pe piloți*
prin cotloanele pe unde Dumnezeu își face de cap.

51 *Aici,*
....
un loc aidoma în toate sensurile.
Strâmta singurătate.

52 *Atunci, auzii râsul îngerului*
scuturându-mă cu dulceață.
Era râsul copilăriei de basm
mângâind jucării de-un crețiar.

53 *... Îngerul fără chip,*
care doarme
și uneori, ușurel, se arată
de sus în jos:
se trezește!

54 *Și îngerul îmi spune:*
Mergi, avuție,
Ți-am făcut semnul roșu
care deschide porțile.

55 *Vei cunoaște singurătatea*
Căci demiurgul stând cu sine însuși
se-nclină unul
către celălalt
se fecundează și concepe
în tristețe.

56 *Născocește o migrenă, o amețeală,*
o boală de bărbat,
e tocmai bună drept scuză
având trecere.
Să nu fii niciodată prins
n flagrant delict
cu mine.

57 Adăpostim un înger de care ne lovim fără-ncetare.
58 Într-o doză mai mică sau mai mare, ci fiecare-l adăpostește pe Dumnezeu.
59 Trupul nu-i decât un parazit al sufletului.

60 Minuni

În orașul tău de apă, să fie-adevărat, Sfântă Fecioară,

Că te arăți celor săraci cu duhul, celor schilozi?
Te-au zărit matelotii bretoni pe vèrgele catargului,
Aceasta nu-i povestea mea, ci a lor.
Purtai, mi-au zis, costum de rândunică
Culoare de nu-mă-uita, pe-o hârtie de dantelă:
Strigătul tău semăna cu strigătul goelandului
Când îți luai zborul, lăsându-le numele scris.

61 Îngerul Gabriel în sat

....

Domnișoară Marie
Ai rămas grea, zise îngerul.
Vei avea un prunc fără soț,
Iartă-mă dacă te stingheresc.

Acest chip de-a aduce
Veștile prin fereastră
Pe logodnică o cam miră
Căci ar vrea să cunoască dragostea.

Topindu-se ca zăpada,
Îngerul pleacă spre cele deasupra omenești:
Fetei i s-a făcut rușine un pic
Și se ascunde în căușele mâinilor.

62 *Ia te uită, făcui o colindă de Crăciun,*
Vreți să v-o cânt?
Unde-i Fecioara Maria? Este doamnă a Franței
și poartă cruce.
Dar bărbatul ei legiuit unde e?
Păzește drumul.
Și regii cei minunați?
Se bat între ei.

Boul? a fost mâncat.
Și măgarul? L-am încărcat.
Păstorii au fost uciși.
Steaua? Stinsă de gloată,
Le făcea semne regilor-magi
Și micul Iisus?
O clasează —
Clasa treizeci și trei.

63 Aci, cu creionul, Mircea Vulcănescu a notat:
64 „Infin, do — Ultim si"

Cel ce ghicește prea mult, și prea mult vorbește
Va fi pedepsit fără milă.

65 Nu sunt citate versurile.

66 Nici aci nu sunt citate versuri.

67 „Vă e cunoscută greutatea ascunsă și mândră a lucrului care ar fi putut să fie și a celui de la care ne-am oprit?

Marginea și rândul dintre rânduri, Argémone, unde curge mierea jertfei."

68 „Aș fi putut face Marseillaise sau *Plăcerile dragostei*: scriu această carte."

69 „E cartea mea, Argémone."

70 „Să știi: dacă o frază sau un cuvânt dintr-o frază a mea se îndepărtează de mine, trec prin stupoarea aceluia care și-ar vedea propriul chip — independent — în oglindă, deschizând gura pe care el și-o ține închisă."

71 „Corn al lui Tristan pe patul de moarte — bucată pentru orchestră a acestui corn care înaintează, se oprește, se-ncolăcește, ezită, se retrage, avansează, ne caută inima între toate castele pe rând.

În fundul lojei, un colț luminos al scenei, între o căpățână și balustradă. Penumbră roșie.

Cornul lui Tristan pe patul de moarte
Cornul lui
Cornul lui Tristan
Cornul lui Tristan pe patul de moarte
Cornul lui Tristan aflat pe patul de moarte și așteptând
Cornlul lui Tristan aflat pe patul de moarte și amintindu-și
Cornul lui Tristan amintindu-și
Cornul
Cornul
Cornul lui Tristan
Priveam umărul și unghiul scenel.
Manet... Lautrec... eleganța lojelor.

Atunci, cândva această partitură solo trebuie să fi părut la fel de caraghioasă ca plânsul pământului față cu SFINȚENIA.

Am ieșit, trebuia. Înduram, atât de greu acest corn."

72 „Când mă voi întâlni cu voi?"

73 „Am iubit, am suferit. Socoteam să am (după Bourdaine) vreun folos din asta. Mă dau bătut.

Părăsesc frânghia."

74 „Îngrijește-ți trupul."

75 V. nota 29, supra.

76 V. nota 50, supra.

77 „Sunt obligat la imposibil."

78 „Echilibrul meu era o luptă cu moartea."

79 V. nota 19, supra.

80 „Vai mie, dacă nu voi thomiza“ (de la Thomas din Aquino).
81 „Cocteau avea nevoie urgentă de leacul privirii albastre a lui Maritain.“
82 „Aceasta nu schimbă nimic, căci schimbă totul!“

Jean Cocteau
și zădărniciile virtuozității

Conferință rostită la Fundația Universitară „Carol I“ din București, în 11 noiembrie 1933, în cadrul simpozionului consacrat „Neoclasicismului“, simpozion organizat de Asociația „Criterion“.

Despre Jean Cocteau, Mircea Vulcănescu a mai scris un text în 1926—1927 (vezi în vol. de față p. 24—40).

În arhiva familiei se află trei variante; fiecare are 19 pagini, cu modificări autografe făcute cu creionul negru, cu creionul violet sau cu cerneală verde.

Din una dintre variante reproducem aci, din partea de început, următoarele:

„Nu știu dacă ați băgat de seamă că dincolo de alinierea celor șase teze ale noastre de la această tribună, astă-seară, se leagă între ele, în abstract, un fel de conversație subtilă, pe care a încercat s-o rezume poemul lui Petru Manoliu, care ne servește de argument. Un Oedip dibaci și cu mai multe capete — dacă vreți, duhul «Criterionului» — încearcă să descifreze înaintea domniilor voastre o enigmă pusă de un sfinx imaginar“.

Pentru volumul de față transcrierea o facem după ultima variantă; am preluat, totuși, numai câteva expresii din celelalte variante (fără semnificație deosebită), pentru o lectură mai fluentă și exprimare mai adecvată în contextul frazei.

1 Grupul „Celor șase“ a fost format din compozitorii francezi G. Auric, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, L. Durey și G. Taillefre (vezi în vol. de față, textul *Semnificația muzicală a „Celor șase“*, p. 91—93).

2 Aci, în varianta a treia, se află următoarea notă marginală a autorului: „Răstălmăcire a cuvântului paradoxal al lui Quinet, care considera asasinatul ca una din belearte“.

3 În dreptul acestei ultime fraze, pe marginea uneia dintre variante autorul a notat: „foarte important“.

4 Cuvânt lipsă în text; nu l-am putut reconstitui nici după celelalte variante.

5 Tecla. Vârsta — noastră — de aur. Pipe. Carot. Joffre.
Ofer oricui suferă de nevralgii
Girafă. O zi-bună de la Gustave
Ave Maria de Gounod.

6 „Discursul generalului“.

7 „Discursul este al orchestrei“.

8 „Sunt pierdut, spune, dacă nu mă prefac mort!“

9 „Moartea îl identificase cu poza."
10 V. nota 27 la *Jean Cocteau. Introducere la studiul unei noi stări de spirit.*
11 Spune: Sunt gata să te urmez
Și plâng în palmele grele...
Apoi vor urma drumurile care duc spre orașe...
12 Suntem greoi, prietene.
13 V. nota 48 la *Jean Cocteau. Introducere...*
14 V. nota 49 la *Jean Cocteau. Introducere...*
15 V. nota 52, *idem, ibidem.*
16 V. nota 50, *idem, ibidem.*
17 V. nota 29, *idem, ibidem.*
18 „Aceste mistere mă depășesc, să ne prefacem că le-am organizat noi."
19 „Utilizarea imposibilă."
20 „Iar ai nervi."
21 V. nota 10 la *Jean Cocteau. Introducere...*
22 V. nota 7, *idem, ibidem.*
23 „Acolo unde există crimă, există și un cadavru."
24 V. notele 12 și 13 la *Jean Coteau. Introducere...*
25 V. nota I (de subsol), *idem, ibidem.*
26 V. nota 67, *idem, ibidem.*
27 „Marginea sau inter-linia... acolo unde circulă mierea sacrificiului."
28 V. nota 18 la *Jean Cocteau. Introducere...*
29 V. nota 19, *idem, ibidem.*
30 „Din mai multe motive, Nathanael, m-am săturat de dragoste."
31 „Însemnătatea lor venea de-acolo că ardeam neîncetat pentru ele. Fie ca însemnătatea [unui lucru] să stea în privirea ta, Nathanael, și nu în lucrul privit."
32 V. nota 73 la *Jean Cocteau. Introducere...*
33 „Nimic din ce-i obținut prin înșelăciunea sentimentelor nu contează în artă."
34 „Privighetoarea cântă prost."
35 Vezi notele 22—24 la *Jean Cocteau. Introducere...*
36 Într-una din variante, finalul acestei fraze are forma: „... oricărei nuvelete a lui Brătescu-Voinești sau alt academician".
37 Este vorba de celebra teorie a idolilor a lui Francis Bacon (1561—1626), expusă în *Noul Organon* (cartea I, XXXVIII—LXIII), București, Ed. Academiei, 1957, p. 41—57.
38 „Nimic mai tragic decât admirația prin neînțelegere."
39 „Cunoști scara lui Chambord? Urci în câte patru și nu te-ntâlnești cu nimeni."
40 V. sfârșitul notei 11 la *Jean Cocteau. Introducere...*
41 V. nota 50 la *Jean Cocteau. Introducere...*
42 „Am vrut să ne iubim."
43 V. nota 29 la *Jean Cocteau. Introducere...*
44 „O apariție sfârșește întotdeauna printr-un mic schimb de cărți poștale."

45 Pasajul din *Odiseea* lui Homer, în care Alcinou îi povestește lui Ulise scena uciderii atrizilor, este următorul: „Te-ai nimerit la moartea multor oameni, ori câte unul singur, ori într-un măcel cumplit, dar te-ai fi înduioșat mai mult de ne vedeai cum zăceam în sală de-a valma cu ulcioarele și cu mesele pline de morți, într-o baltă de sânge. Am auzit atunci țipătul sfâșietor al Cassandrei, fiica lui Priam, pe care cruda Clitemnestra a ucis-o lângă mine..." (*Odiseea*, XI, trad. de Eugen Lovinescu, București, Ed. pentru literatură, 1963, p. 158.)

46 Într-una din variante se continuă cu o frază tăiată cu creionul negru și cu cel violet: „Ceea ce e original aci, la Jean Cocteau, și factice dincolo, cu toată bogăția de imagini și cu toată obsesia aurului în risipire, e sentimentul tragic și clasic al apropierii destinului, apropiere de care, pentru a sfârși, va vorbi succesorul meu."

Mai notase, cu violet: „Am zis!, ca și-n alte texte, dar a tăiat ulterior cu cerneală verde.

Note asupra mișcării artistice în Franța

În arhiva familiei se păstrează un text dactilografiat (ex. 1, la un rând); are patru pagini, nenumerotate, cu câteva corecturi făcute cu cerneală.

Poartă semnătura: Mircea M. Vulcănescu.

Notele au făcut parte, inițial, dintr-o scrisoare către familie (părinți și soră); se păstrează conceptul unei scrisori, datată: *Paris, 6 noiembrie 1926*, în care, după relatări de ordin familial către părinți, continuă cu descrierea picturii franceze, făcută pentru sora sa, Michette („Dragă Mișa").

Pasajele către părinți, ca și finalul, tot de interes intim, sunt tăiate cu creionul roșu și rămâne numai o variantă a notelor. Acestea au câteva modificări, unele din timpul redactării scrisorii, altele ulterioare.

Acest text a fost refăcut probabil direct la dactilografiere, sau pe o altă hârtie, pe care n-am găsit-o.

Din corespondență reținem:

„Azi s-a împlinit anul de la venirea noastră la Paris și stau și măsor timpul înapoia mea și înainte..."

„Zilele trecute s-a deschis *Salonul de toamnă*, despre care iată câteva cuvinte pentru sora-mea."

Transcrierea aci am făcut-o după textul dactilografiat, pe care l-am confruntat cu varianta din scrisoarea către Michette.

Se păstrează un set de fișe, din care aflăm despre existența unui plan al „Scrisorilor din Paris". Ca teme, cu termene, își planifică:

„1. Deschiderea cursurilor: 5—12 dec.
2. Începutul stagiunei: 12—19 dec.
3. Salonul de toamnă: 19—26 dec.

4. Orientări actuale ale tinerimei franceze: 26 dec.—2 ian.
5. Problema religioasă în politica franceză: 2 ian.
6. Idei și tendințe în politica financiară: 2 ian.
7. Cinematograful: 9 ian.
8. Salonul aviației: 16 ian."

A doua corespondență este cea publicată în „Gândirea" (1927), iar a treia este aceasta.

Conținutul scrisorilor voia să urmărească: „1. Manifestări culturale; 2. Orientări și tendințe; 3. De vorbă cu...; Cetind pe...; Vorbind despre..."

Pe alte fișe mai întâlnim, ca proiecte de interviuri, *De vorbă cu...* Jacques Maritain, cu Charles Maurras, cu Paul Valéry, cu André Gide; dar și *Organizarea muncii intelectuale*, pe care o va realiza pentru *Călăuza studentului* (vezi, în vol. de față).

Iar ca „principii de lucru", își stabilește: „1. 4—6 pagini de fiece corespondență; 2. Programul alăturat; 3. Corespondență expediată — duminecă seara; 4. Aștept cartea de corespondent; 5. 50—100 franci corespondența; 6. Mașina de scris: *Corona* de ocazie — 950 fr[anci] în 3 rate..."

4 *Kees van Dongen* (n. la Delfshaven, aproape de Rotterdam, 26 ianuarie 1877—1968), pictor olandez, stabilit în Franța în 1897. A realizat o serie de portrete în ciclul „Femei". (Vezi, reproduse, *Dansatoarea spaniolă*, *Femeie cu pălărie*, *Fatima și trupul ei* și *Portret de femeie* în *Fovismul*. Studiu introductiv, antologie și traducerea textelor de Viorel Harossa, București, Ed. Meridiane, 1975.

În marginea mișcării teatrale

Cronică publicată în „Gândirea", an VII, nr. 1, ianuarie 1927, p. 34—38 (rubrica „Drama și teatrul"), cu supratitlul „Scrisori din Paris".

Semnătura: Mircea Vulcănescu.

În acea vreme Mircea Vulcănescu se afla la Paris, unde făcea studii pregătitoare în vederea obținerii doctoratului.

În același număr din „Gândirea" mai întâlnim: *Între Apollo și Iisus*, de Nichifor Crainic, poezii de V. Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu, ca și semnăturile lui N.M. Condiescu, Oscar Walter Cisek, Ion Marin Sadoveanu. Numărul este ilustrat cu reproduceri din *Expoziția femeilor pictori și sculptori*, îngrijită de Ștefan I. Nenițescu, expoziție căreia îi consacră cronica plastică Oscar Walter Cisek.

În arhiva familiei se păstrează un exemplar din numărul revistei „Gândirea" în care a fost publicată cronica și un manuscris. Pe coperta revistei, după obicei, autorul a notat cu creionul: „Mircea — 927 — p. 34—38".

Textul din numărul revistei păstrat are câteva modificări, de care am ținut seama la publicarea în volumul de față.

Manuscrisul păstrat este o variantă de lucru a cronicii; cele patru pagini (numerotate, scrise numai pe fața filei, cu cerneală neagră, având modificări) cuprind povestirea piesei; diferă de textul publicat în numeroase formulări; nu este o copie a textului expediat revistei. (Pe spatele uneia dintre file, autorul a notat cu creionul un titlu: „Studenții români în străinătate"; probabil că aduna material pentru un articol pe această temă.)

Publicăm aci textul în forma din revistă, pe care l-am confruntat cu fragmentul din varianta păstrată.

1 *Ghéon Henri Léon Vangeon*, zis Henri (1875—1944), scriitor francez. A fost doctor în medicină, dar s-a îndreptat către literatură, îndeosebi către arta dramatică. A contribuit la renașterea teatrului popular creștin. A fost unul dintre fondatorii lui „Nouvelle Revue Française". Împreună cu trupa „les Compagnons de Notre-Dame" a jucat piese mistice și naive.

Lucrări mai importante: *Chanson d'aube* (1897); *La Solitude de l'été*, poèmes (1898); *Nos directions* (1911); *Le Pain* (1912); *L'Homme né de la guerre* (1919); *Le Pauvre sous l'escalier* (1921); *La Bergère au pays des loups* (1922); *Bernadette devant Marie* (1931); *Le Noël sur la place* (1935); *Le Jeu des grandes heures de Reims* (1938); *Le Jeu des merveilles de Saint-Martin* (1943).

2 *Maurice Denis* (1870—1943), pictor și scriitor francez, participant la mișcarea *nabi*, al cărei teoretician a fost.

3 *Unanimismul* este o mișcare literară întemeiată de către Jules Romains (1885—1972) la începutul acestui secol. Se susține că în evoluția umanității s-a manifestat tendința legică a socializării, a integrării individului — tot mai complicată și mai complexă — în viața colectivității, a mulțimii, a „unanimității". De aci, necesitatea, pentru artistul creator, de a descrie viața marilor aglomerații omenești, fie ele orașe, sate, fie uzine, străzi, gări ș.a., în care psihicul individual se integrează în cel colectiv, printr-o transcendere a individualului, iar individul se relevă ca o ființă transfigurată.

Dintre scrierile lui Jules Romains, în care teoretizează sau ilustrează unanimismul, amintim: *La Vie unanime* (1908), *Les Hommes de bonne volonté* (1932—1947), acesta din urmă un roman-fluviu, în care realizează o amplă frescă, în 27 de volume, a societății franceze din decursul unui sfert de veac, începând chiar cu 1908, când publicase *La Vie unanime*.

Alți reprezentanți ai unanimismului sunt: G. Chennevrière, G. Duhamel ș.a.; curentul a cunoscut o anume pătrundere și în Anglia și Statele Unite ale Americii.

În anii '20, D.D. Roșca, aflat și el la studii de doctorat la Paris, a publicat în „Viața românească" (an XVI, nr. 11, nov. 1924, p. 234—239) articolul *Unanimismul lui Jules Romains*; aci filosoful român fixează momentul apariției unanimismului în anul 1904 (vezi: *Unanimism*, în vol. *Oameni și climate*, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 59—71).

4 „Adevărul vă va elibera" (*lat.*).

5 Mihail Săulescu (1888—1916) este autorul dramei într-un act *Stăptămâna luminată*, scrisă în manieră expresionistă, în care personajele sunt Bolnavul, Femeia, Bătrâna, Paznicul.

O atmosferă asemănătoare aceleia din *Săptămâna luminată* a realizat Lucian Blaga în *Învierea* (1925).

Aspecte culturale din Franța contimporană

Text inedit; nu este datat; aparține primei jumătăți a anului 1928. Face parte din ciclul „Scrisori din Paris".

Transcrierea o facem după un text dactilografiat (copie, la un rând); are șapte pagini, nenumerotate, fără modificări autografe.

Nu poartă semnătura autorului.

Nu este indicat în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

„Scrisori din Paris" descriu realități, îndeosebi culturale, din Franța anilor '20; ele se adresează, totuși, cititorului român; sunt descrise de un român care — precum Dinicu Golescu în urmă cu un secol — mereu compară relaitățile străine cu cele românești.

A se vedea, din aceeași vreme, și scrisorile din Paris, către „Viața românească" ale lui D.D. Roșca.

1 *Ernst Robert Curtius* (1886—1956), critic și istoric literar german, s-a impus ca un romanist de seamă îndeosebi prin *Literatura europeană și Evul mediu latin* (1948), lucrare fundamentală pentru perioada analizată, curând tradusă în mai multe limbi. Traducerea în limba română a realizat-o Adolf Armbruster (București, Ed. Univers, 1970).

2 În anii '20 s-a produs o reorientare spirituală a unei bune părți a tineretului francez către Charles Maurras și Jacques Maritain, doar că Henri Bergson și Emile Durkheim au lăsat urme mai adânci în istoria filosofiei decât cei dintâi numiți; iar Emile Meyerson este un gânditor aproape complet uitat azi. Cititorul român se întreabă cine a fost numai atunci când află despre el din lucrări ale lui D.D. Roșca, să zicem, chiar dacă coordonatorii *Dicționarului de filosofie* (Ed. Politică, 1978) nu-l ignoră.

Viața și opera lui Claude Debussy

Conferință rostită sâmbătă, 12 februarie 1938, la Fundațiunea „Ioan I. Dalles", în cadrul programului muzical al Asociației „Pro-Arte".

Din programul tipărit cu acest prilej aflăm că stagiunea 1937—1938 este al VI-lea an al asociației conduse de George Cocea.

Alți conferențiari în stagiunea 1937—1938 au fost: Em. Ciomac, George Cocea, Gh.D. Mugur, Paul Prodan și Gr. Trancu-Iași. Iar printre soliștii colaboratori s-au aflat: Alfred Alessandrescu, Aca de Barbu, Dinu Bădescu, Edgar Istraty, Șerban Tassian ș.a.

După conferința lui Mircea Vulcănescu au fost interpretate: *Minstrels; Poissons d'or; Doctor Gradus ad Parnassum; Golliwog's kake-walk; Pelléas et Mélisande* (fragmente); *Sonata în sol-minor pentru pian și vioară.* Interpreți: Miron Șoarec, Simone Bugescu, Const. Stroescu, Madelaine Cantacuzino, Alex. Theodorescu.

În arhivă s-a păstrat un text dactilografiat al conferinței, în două exemplare, cu numeroase corecturi făcute cu creion negru și cu albastru. Are 18 pagini, numerotate.

Transcrierea s-a făcut după acest text.

Se mai păstrează o mulțime de fișe cu „Opera lui Debussy" sau note pentru conferință (scrise cu cerneală verde sau cu creionul).

Fișele din primul set sunt grupate astfel: muzică de cameră; muzică simfonică; transcripții; opere pierdute; voce și piano; voce și orchestră; balete; muzică de piano; [neclasificate].

Al doilea set de fișe îl constituie cele în care a redactat textul conferinței; secțiunile acestui set sunt: impresionismul; sufletul debussyst; tehnica debussystă; comentariul programului; concluzii.

Unele îndreptări în textul pe care îl publicăm au fost făcute după fișe, completări sau sublinieri care i-au scăpat autorului la lectura dactilogramei, fără a altera totuși textul dactilografiat, revăzut de autor.

1 Despre teoria idolilor, vezi Francis Bacon, *Noul Organon*, cartea I, § XXXVIII—LXVIII. București, Ed. Academiei, 1957, p. 41—57.

2 „Am vrut să fac un lucru sincer" *(fr.)*

3 Vulgaritatea de care vorbește Mircea Vulcănescu a aparținut nu atât tematicii naturaliste sau lumii din care își aleg personajele un Jules de Goncourt, un Zona, un Maupassant, cât modului de abordare și prezentare, scriitorii urmărind să dea „documente de viață ca pentru un studiu clinic. Naturalismul vine cu o viziune eminamente fiziologică asupra omului, pune un accent exclusiv pe instinctualitate [...]. Literatura naturalistă se caracterizează în primul rând prin reprezentări crude și brutale." (Dinu Pillat, în *Dicționar de termeni literari*. București, Ed. Academiei, 1976, p. 291.)

4 „Franța tradițională" *(fr.)* V. mai jos și „Dulcea Franță", care trimite la poemul *Cidului*.

5 „Pizzicatti însorite" *(fr.)*.

6 „Sclava melodiei" *(lat.)*.

7 „Cântecele bătrânei Franțe" *(fr.)*.

8 „Haz de necaz" *(fr.)*.

9 „Iritația produsă de acordurile prelungite și de începuturile interminabile ale unei fraze de o sută de ori enunțată; gâdilătura de plăcere, exasperantă, și-n cele din urmă crudă, impusă urechii auditoriului prin suișul unei teme de o sută de ori întreruptă

și care nu duce nicăieri; toată această operă de limburi și de mici cutremurări, cum mai întristează! Chintesențiată... ba bine că nu! și detracantă... îți dai seama!" *(fr.)*.

10 „De a se deda la..." *(fr.)*.

11 „Tărâm al gingășiei" *(fr.)*.

12 „Diavolul din clopotniță" *(fr.)*.

13 „Preferatei mele dragi, cu scuzele pline de dragoste pentru ceea ce va urma" *(fr.)*.

14 „S-o mai fi văzând oare că surâd?" *(fr.)*.

15 „Atunci nu mai merită osteneala să mai continui" *(fr.)*.

Clasicismul francez în muzică

În arhiva familiei se păstrează manuscrisul unei conferințe care a precedat un concert simfonic. Nu avem încă cunoștință când a avut loc concertul, probabil: 1938—1939.

Textul, scris cu cerneală verde, cu numeroase modificări, cu unele scăpări, are o copertă ca pagină de titlu și șase pagini, nenumerotate, scrise numai pe fața filei.

Nu poartă semnătură autografă.

Nu este menționat în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

1, 2 Text incomplet.

Semnificația muzicală a „Celor șase"

Text inedit, păstrat în manuscris, fără titlu.

Manuscrisul are șase pagini nenumerotate, scrise cu cerneală verde, numai pe o față a filei, cu multe modificări autografe de redactare.

Nu este inclus în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Nu poartă semnătură.

Nu știm în ce împrejurări a fost scris; probabil pentru a fi rostit la un concert la „Pro-Arte", în 1938—1939.

Titlul l-au dat alcătuitorii ediției, după începutul textului.

Grupul „Celor șase" („Les Six") a fost constituit la Paris, în 1917 (1918, 1920?), de către tinerii muzicieni francezi G. Auric,A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, L.Durey și G. Tailleferre. Din punct de vedere muzical, a fost influențat de Erik Alfred Leslie Satie (1866—1925), iar din punct de vedere literar, de Jean Cocteau (1889—1963). Deși nu a avut un program estetic clar definit, s-a manifestat ca antitradiționalist, opunându-se tendinței către romantismul învechit al muzicii franceze a vremii; a militat pentru promovarea spiritului național francez prin muzică

și pentru înnoirea limbajului muzical. A ajuns la unele exagerări formaliste, care nu-i diminuează spiritul novator și progresist la începutul epocii contemporane.

Georges Auric (n. 1899), după studii la Conservatorul din Paris cu Caussade și la „Schola Cantorum", cu fondatorul acesteia, Vincent d'Indy (1851—1931), se integrează în grupul „Celor șase". A compus muzică pentru balete *(Les Fâcheux* după Molière, 1923; *Les Matelots*, 1925; *La Pastorale*, 1926; *Les Noces de Gamache*, după *Don Quijote* al lui Cervantes; *Phèdre*, 1950), opere comice, muzică de film, coruri ș.a. A practicat și critica muzicală la „Nouvelles littéraires".

Arthur Honegger (1892—1955), compozitor francez de origine elvețiană, cel mai de seamă compozitor din grupul „Celor șase". A studiat la Le Hâvre, la Zürich și la Conservatorul din Paris. A fost influențat de R. Strauss, Cl. Debussy, A. Schönberg. Are lucrări orchestrale *(Pastorale d'été*, 1920; *Horace victorieux*, 1920—1921; *Pacific 231*, 1923; *Rugby*, 1929); balete *(Semiramis*, 1934), opere *(Judith*, 1925, *Antigona*, după Cocteau, 1926), simfonii, oratorii, muzică de cameră, operete, muzică de film ș.a.

Dario Milhaud (1892—1974), compozitor, dirijor și critic muzical francez, profesor la Conservatorul din Paris. Studii la Conservatorul din Paris, cu Widor, dar și cu Gédalge și d'Indy. A scris opere *(La Brebis égaréé*, 1910—1915; *Les Malheurs d'Orfée*, 1924; *Le Pauvre Matelot*, libretul de Jean Cocteau, 1926; *Christophe Colomb*, libretul de Paul Claudel, 1928; *Bolivar*, 1943; *David*, 1953 ș.a.), balete *(L'Homme et son désir*, 1918; *Le Boeuf sur le toit*, 1919; *Les Mariés de la Tour Eiffel*, 1921; *Salade*, 1924; *Jeux de Printemps*, 1944; *Les Rêves de Jacob*, 1949 ș.a.), muzică de film, lucrări corale, muzică simfonică de cameră, concerte ș.a. În compozițiile sale predomină melodia și politonalitatea.

Francis Poulenc (1899—1963) compozitor și pianist de orientare postimpresionistă. A scris balete, opere, muzică de cameră, concerte, piese pentru voce și pian, piese pentru pian. Compoziții principale: *Rhapsodie nègre* (1917), *Mouvements perpétuels* (1918), *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* (1919), *Suite* (1920), *Aubade* (1929), *Les Animaux modèles* (1942), *Figure humaine* (1945).

Louis Durey (1888—1979) face studii particulare cu Léon Saint-Requier și apoi la „Schola Cantorum" din Paris. Compoziții: *Scènes de cirque, Images à Crusoe* (1918), *Épigrammes de Théocrite, Trois Poèmes de Pétrone, Le Bestiaire, L'Occasion* (operă într-un act) ș.a.

Germaine Tailleferre (1892—?) a studiat la Conservatorul din Paris; în 1942 a emigrat în S.U.A. A compus opere, balete, muzică simfonică, muzică de cameră ș.a. Lucrări principale: *Le Fou sensé* (operă comică), *Le Marin du Bolivar* (operă bufă), *Pastorale, Jeux de plein-air, Ballade, Le Marchand d'oiseaux* (balet).

1, 5 Text incomplet.
2 „Deșteptarea sublimului" dar și „iscusirea sublimului" *(fr.)*.
3 „Perspectivă înșelătoare, iluzorie" *(fr.)*.
4. „Du-te-vino" *(fr.)*.

6 Frază neterminată în textul autorului.

7 „Dacă naufragiind, dai peste o geamandură, să știi că am pus-o acolo nu ca să te răstorni, ci ca să observi drumul pe care l-am parcurs" *(fr.)*. (Citat din memorie, după Jean Cocteau.)

8 „Nu-mi place muzica ce se aude în mâini" *(fr.)*.

9 „Se spune adesea: Feriți-vă de vopsea. Mai degrabă ar trebui să se spună: Feriți-vă de muzică!" *(fr.)*.

10 „Ca să-mi asculți muzica, trebuie să fii întotdeauna puțin distrat" *(fr.)*.

CHIPURI SPIRITUALE ROMÂNEȘTI

Traducerile d-rei Holban

Notă publicată în „Criterion", an I, nr. 5, din 15 decembrie 1934, p. 4, rubrica... „Și câteva puncte de vedere".

Semnătura; M.V.

În 1920 Ovid Densusianu publicase culegerea *Flori alese din cântecele poporului* (București, Ed. Pavel Suru, 1920, XVI + 205 p.). În 1934, Maria Holban publică, în traducere franceză, o selecție din *Flori alese*, sub titlul *Florilège de chants populaires roumaines* (Paris, Librairie E. Droz, Bucarest, Librairie P.Suru, 1934, XXI + 121 p.), cu un *Avant-propos* al traducătoarei.

Aceeași Maria Holban va traduce, tot în franceză, în 1937, studiul lui Densusianu, *Folclorul* (probabil pentru Expoziția internațională de la Paris, 1937).

Maria Holban s-a născut la 30 martie 1901. A făcut studii superioare la București, specializarea la Paris și a susținut doctoratul în litere. Timp de două decenii (între 1926—1948) a fost profesor de paleografie latină și limba textelor la Școala superioară de arhivistică din București, iar mai apoi cercetător la Institutul „Nicolae Iorga".

A publicat oserie de studii privind Evul mediu românesc. O contribuție de seamă o constituie realizarea, în colaborare, a câtorva volume din seria „Călători străini despre Țările Române". În legătură cu istoria filosofiei românești, semnalăm: *Nicolaus Olahus et la description de la Transylvanie* (în „Revue Roumaine d'Histoire", an VII, nr. 4, 1968, p. 493—514).

Transcrierea textului o facem după un exemplar al numărului de revistă, păstrat în arhiva familiei, fără modificări autografe.

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

1 Vezi *Le Rhapsode de la Dàmbovitza. Chansons, ballades roumaines*. Recueillies par Hélène Vacaresco. Bucarest, Socecu & Cie Éditeurs, 1892, [X] + 380 p. (Exemplarul de la Biblioteca Academiei Române poartă indicația; „Dăruită de prof.

I. Bianu, 1935 "; în aceeași bibliotecă se mai află o lucrare cu același titlu; are în plus, *Préface* par Hélène Vacaresco, iar ca editor: Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, [f.a.], dar, în rest, același tipar!)

Scrisori ale lui Alexandru Odobescu

Notă publicată în „Criterion", an I, nr. 5, din 15 decembrie 1934, p. 4, la rubrica „...Şi câteva puncte de vedere".

Semnătura: M.V.

Cu aproape un deceniu mai înainte, G. Popa-Lisseanu publicase, în „Convorbiri literare", *Din corespondența lui Al. Odobescu* (an LVII, nr. 2, februarie 1925, p. 83—89; nr. 5, mai 1925, p. 332—345).

În 1934 s-au sărbătorit 100 de ani de la nașterea lui Alexandru Odobescu. Revista „Convorbiri literare" i-a dedicat, într-un număr triplu, aproape 200 de pagini (an LXVII, nr. 7—9 iulie-septembrie 1934). Au colaborat: Tudor Arghezi, Alexandru Naum, Al. Tzigara-Samurcaş, Ilarie Dobridor, Al. Busuioceanu, Stelian Petrescu, Constantin Gerota. Sunt tipărite o serie de inedite, reprezentând însemnări de călătorie sau scrisori. Aci, Scarlat Struțeanu dă la iveală *Scrisori* ale lui Al. Odobescu către J.A. Cantacuzino și Titu Maiaorescu (nr. cit., p. 726—732), iar Alexandru Iordan publică oamplă bibliografie (p. 752—763).

Nu s-a păstrat manuscrisul sau vreun text dactilografiat; transcrierea se face după un exemplar din numărul revistei găsit în arhiva familiei, fără modificări autografe.

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Nota lui Mircea Vulcănescu este prilejuită de publicarea de către Scarlat Struțeanu a articolului *Din corespondența lui Alex. Odobescu*, în „Revista Fundațiilor Regale" (an I, nr. 12, decmbrie 1934, p. 547—579).

Ion Creangă
văzut de generația actuală

Studiu publicat în „Gând românesc" („revistă de cultură editată de Astra", la Cluj; redactor: Ion Chinezu; secretar de redacție: Olimpiu Boitoş), an III, nr. 1, ianuarie 1935, p. 1—16.

Semnătura: Mircea Vulcănescu.

Inițial a fost o conferință ținută în ciclul „Confruntări", organizat de revista „Convorbiri literare" asupra „Junimii", la Fundația „Carol I", în 15 februarie 1934.

Conferința a fost rostită și la Postul național de radio, sub titlul *Actualitatea lui Creangă*, în seara zilei de 24 octombrie 1934 (între 21,30—21,45).

Întreaga cronică prin care prezintă nr. 1 din 1935 al revistei „Gând românesc", Radu Brateş o consacră studiului lui Mircea Vulcănescu (V. „Pagini literare", an I, nr. 11, 15 martie 1935, p. 602); din ea preluăm aci următoarele:

„Privit în ansamblu, om şi operă, Ion Creangă prezintă semnături semnificative, o evoluţie caracteristică (sub semnul problemei capitale a neamului nostru, în jumătatea a doua a sec. al XIX-lea: *asimilarea la urbanism)*, o traiectorie pe care au urmat-o, cu puţine excepţii (şi uneori cu mai puţin pitoresc), mai toţi fiii de ţărani porniţi spre integrarea în viaţa de oraş, spre cucerirea de poziţii în clasa conducătoare. Devine tip reprezentativ al neamului. Sau cum formulează d. Vulcănescu în concluzii: «Reprezentativ în naştere şi obârşii, reprezentativ în copilărie şi în bucurii, Creangă e reprezentativ şi în durere, în încercări şi în biruinţe. În Creangă fiecare român se recunoaşte ca atare, cu tot ce are mai de preţ al lui. În Creangă fiecare se simte crescut om întreg, la statul fiinţei lui adevărate. Vorbirea lui e graiul pe care simţi c-ar trebui să-l vorbeşti, simţirea lui e simţirea cea dintâi care te cuprinde, înainte de a te potrivi lăuntric altor calapoade sufleteşti. Liniştea lui, echilibrul lui intern, seninătatea în rezistenţa împotriva încercărilor, gluma sunt însuşirile românului din balade şi poveşti. Prin Creangă românul intră în universalitate». Multe intuiţii juste, observaţii şi clasificări, după care, privit de la o anumită distanţă, cu lustrul vremii care-i evidenţiază toate laturile, Ion Creangă apare mai mare decât pentru contemporanii săi şi definitiv integrat între valorile culturii româneşti. D-l Mircea Vulcănescu a încercat această revizuire cu o matură pricepere şi acest articol, original prin metoda pe care o întrebuinţează, trebuie citit. De toţi cei care vor să aibă o imagine rezumativă a sfârşitului de veac cu bogată contribuţie culturală junimistă, trebuie citit."

În arhiva familiei s-au păstrat: un text dactilografiat, două exemplare din numărul revistei „Gând românesc" şi încă două pagini dactilografiate. Textul dactilografiat (copie) are 26 de pagini, numerotate; nu are modificări autografe.

Cele două pagini dactilografiate sunt variante de lucru ale începutului de studiu; una dintre ele are modificări autografe, făcute cu cerneală verde, de care s-a ţinut seama în a doua pagină dactilografiată.

Un exemplar din numărul revistei are pe copertă, notate de Mircea Vulcănescu: „p. 1—16", iar pe pagina 1 o dedicaţie autografă (făcută cu cerneală neagră): „À mon plus fidèle auditeur/fidèlement/Mircea"; textul tipărit are o mică corectură. Pe cel de-al doilea exemplar se află mai multe îndreptări autografe.

Preluăm textul după acest din urmă exemplar; totodată, l-am confruntat cu cel dactilografiat.

În arhivă se mai păstrează 32 de fişe, scrise pe o singură faţă, grupate în două secţiuni: „Material pentru biografie" şi „Planul stilizării". Iată câteva titluri de fişe din prima secţiune:

„Genealogia; Naşterea şi botezul; Învaţă carte la Humuleşti; Datul la şcoală; Cearta părinţilor pentru cariera lui; La şcoala lui Baloş din Broşteni (Irinuca); La Biserica Adormirea de la Neamţ; La Şcoala Domnească Ghica-Vodă din Târgu-Neamţului; La Neamţ, Fălticeni şi Socola; Creangă învaţă limbi străine; Căsătorie şi

divorţ; Diaconia; Bisericile unde a slujit; Fac. teologică şi Şc. normală; La Şcoala normală: Unde a profesat Creangă? Scrierile didactice; Societăţi; Creangă face politică; Creangă la teatru; Creangă împuşcă ciori; Creangă se tunde; Procesul; Răspopirea lui Creangă; Anul de pocăinţă (?); Excluderea din învăţământ; Mizeria lui Creangă; Catinca Vartic; Creangă şi Junimea; Creangă până la Junimea; Reintegrarea."

Tot aci se află o primă variantă a textului şi fişe cu cronologia.

Pe o fişă e notat planul şi durata expunerii în funcţie de numărul de pagini: 1) Introducere — 5 minute — 2 pagini; 2) Viaţa lui Creangă— 15 minute — 6 pagini; 3) Opera lui Creangă— 15 minute — 6 pagini; 4) Încheiere — 5 minute — 2 pagini. Se menţionează şi ora din zi, între 6,15—6,55. Iar ca număr de pagini îşi palnifică 15—16, spre a se încadra în timpul rezervat expunerii sale.

În secţiunea a doua a fişelor sunt notate titluri, precum: „Impersonalitatea; Reprezentativitatea; Fazele vieţii lui Creangă — Transplantarea ruralului în oraş; Înrădăcinarea; Familia; Ardeal şi România — carte şi omenie —; Satul susţine pe rural!; Diaconia; Căsătoria; Profesoratul; Rolul casei; Rolul politicei; Lichidarea; Părăsirea; Răspopirea; Excluderea din învăţământ; Divorţul; Răsădirea; Bojdeuca; Reintegrarea; Ana Vartic; Întâlnirea cu Eminescu; La Junimea; „Convorbirile"; Politica cu Conta; Numirea în Consiliu; Însingurarea; Plecarea lui Eminescu; Boala; Călătoriile la Bucureşti; Nebunia lui Eminescu; Congresele economice; Scrisoarea către Maiorescu; Cercul literar; Moartea!" ş.a.

Preluăm dintr-o altă fişă:

„Nu a rămas nici imaginea rafinatului (Călinescu), nici imaginea ateului voltairian (Ralea), nici imaginea burghezului (Predescu) — ci imaginea *românului*".

Cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la naşterea marelui povestitor, *Ion Creangă văzut de generaţia actuală* a fost reluat în „Revista de istorie şi teorie literară" (an XXXIV, nr. 4, oct.—dec. 1986, p. 151—156; an XXXVI, nr. 1—2, ian.-iun. 1987, p. 293—296. „Restituiri. Remember"). Textul lui Mircea Vulcănescu, cu care s-a inaugurat subrubrica „Remember", este precedat de o notă nesemnată (p. 150). Reluarea s-a făcut după revista „Gând românesc"; nu s-a cunoscut textul revăzut de autor din exemplarul aflat în posesia familiei.

1 Vezi: George Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*. Ediţie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea. Vol. I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 184.

2 Lucian Predescu, *Ioan Creangă. Viaţa şi opera*, Vol. I, Bucureşti, Bucovina, 1932, p. 124.

3 Vezi: G. Călinescu, *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Iaşi, Ed. Junimea, 1977, p. 266.

4 Vezi: Eduard Gruber, *Stil şi gândire* (Încercare de psihologie literară), Iaşi, Ed. Şaraga, 1888, p. 118—122; idem, *Ion Creangă*, în „Şezătorea", an V, nr. 12, 1899; Nicolae Iorga, *Schiţe din literatura română*, vol. II, Iaşi, Ed. Şaraga, 1893, p. 61—84; Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*. Paris, Gamber, 1930 (trad. în limba română de Const. Ciopraga. Iaşi, Ed. Junimea, 1976).

5 Grigore I. Alexandrescu, *Biografia lui Ioan Creangă*, în *Scrierile lui Ioan Creangă*, vol. I, Iași, Goldner, 1890; idem, *Amintiri despre Ion Creangă*, în „Convorbiri literare", an XXXIII, nr. 12, 1899.

6 „Tânăra generație" s-a străduit să-și găsească ascendenți în planul culturii românești. Unul dintre aceștia este Ion Creangă, întrucât a dat expresie literară vie autohtonismului românesc, spre care tindeau ideologic și membrii grupării. Astfel că a-l înțelege pe Creangă și a-l tălmăci și altora reprezintă o preocupare majoră pentru Mircea Vulcănescu. Aceasta cu atât mai mult cu cât „chipul lui s-a conturat în zările culturii românești numai pe măsură ce vremea i-a dat suficient relief istoric".

7 Expresia „cele două Românii" ne duce cu gândul, în chip firesc, la articolul lui Mircea Vulcănescu intitulat *Cele două Românii*, publicat în „Dreapta" (an II, nr. 2, 11 dec. 1932, p. 1, 2).

„Cele două Românii" sunt — în accepția lui Mircea Vulcănescu — România satelor și aceea a orașelor, idee în linie semănătoristă, două lumi străine între ele, lumea satelor constituind adevărata lume românească; iar aceea a orașelor, prin infiltrarea tot mai accentuată a elementelor alogene, s-ar fi îndepărtat de interesele și aspirațiile autentic românești.

8 Fără îndoială că Mircea Vulcănescu este prea tranșant în aprecierea (in)actualității lui Maiorescu. Este suficient să invocăm sărbătorirea pe care „Convorbiri[le] literare" și-o fac în 1937 (vezi: „Convorbiri literare", an LXX, nr. 1—5. Număr jubiliar, 1867—1937, ian.-mai 1937, 426 p.) sau manifestările prilejuite de centenarul nașterii mentorului Junimii (1940), el însuși „o conștiință critică și constructivă", model în epocă și în contemporaneitatea noastră, sau cele cinci volume dedicate de Eugen Lovinescu lui Maiorescu, contemporanilor și posterității lui critice.

A se vedea și edițiile din scrierile lui Titu Maiorescu, publicate după 1964, ca și răsunetul operei sale în conștiința critică și cea filosofică românească actuale. De mai mulți ani, două harnice și talentate editoare lucrează cu spor la tipărirea în ediții critice, a scrierilor maioresciene; până în prezent au reușit să pună la dispoziția publicului larg patru volume din *Opere* și șapte volume din *Jurnal* și *Epistolar*.

Carte pentru „Isabel"

Cronică literară, sub formă de „*scrisoare către autor — Mircea Eliade*, publicată în trei foiletoane în „Cuvântul", an VI, nr. 1951, 26 septembrie 1930, p. 1, 2; nr. 1959, 4 octombrie 1930, p. 1, 2; nr. 1965, 10 octombrie 1930, p. 1, 2.

Semnătura: Mircea Vulcănescu (în toate cele trei numere).

Romanul *Isabel și apele diavolului* a apărut în 1930, la Editura Naționala-Ciornei din București (236 p.) Este primul volum publicat de Mircea Eliade (după o încercare nereușită cu *Itinerariul spiritual*, în 1928), pe când n-avea decât 23 de ani.

La apariția romanului autorul se afla în India (din decembrie 1928), la studii, în vederea documentării și elaborării tezei de doctorat. Dar aceste împrejurări constituie numai un pretext pentru Mircea Vulcănescu de a-și concepe cronica sub forma unei scrisori adresate prietenului aflat în îndepărtata Indie.

Într-o scrisoare expediată din Calcutta, la 23 iulie 1929, Eliade îi scria;

„Am întrerupt colaborarea la ziar. Am pregătit studiul făgăduit «Revistei de filosofie», *Introducere în filosofia Sāmkhya*. După ce m-am întors din Himalaya, am îndurat ispite, multe. Am scris atunci *Isabel și apele diavolului*, pe care îl voi trimite în curând lui Haig Acterian și care se va afla prin septembrie la Ionel Jianu. Te rog mult să-l citești și să-mi scrii ce crezi. Când voi mai avea timp, voi scrie *Lumina ce se stinge*. Amândouă fără duhuri autobiografice".

Din *Isabel și apele diavolului* a apărut un singur capitol în „Cuvântul" (an VI, nr. 1795, 20 aprilie 1930).

Despre romanul lui Mircea Eliade *Isabel și apele diavolului* au apărut o serie de cronici în presa vremii. Iată titlurile câtorva: Mihai Sebastian, *Cartea lui Mircea Eliade* (în „Cuvântul", an VI, nr. 1833, 31 mai 1930, p. 1); Al. Bilciurescu, *Mircea Eliade, „Isabel și apele diavolului"* (în „Convorbiri literare", an LXIII, nr. 5, mai 1930, p. 623); Șerban Cioculescu, *„Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade* în „Adevărul", an 43, nr. 14243, 4 iunie 1930, p. 1, 2); Octavian Șuluțiu, *„Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade* (în „Viața literară", an V, nr. 129, 6—22 iunie 1930, p. 3); Pompiliu Constantinescu, *„Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade* (în „Vremea", an III, nr. 120, 3 iulie 1930, p. 5); Perpessicius, *Mircea Eliade, „Isabel și apele diavolului"* (în „Cuvântul", an VI, nr. 1893, 30 iulie 1930, p. 1, 2); din nou, Mihail Sebastian, *Isabel și apelel diavolului* (în „România literară", an I, nr. 25, 6 august 1932, p. 3) ș.a.

Textul îl preluăm aci după numărul ziarului „Cuvântul".

1 Vezi: Mircea Eliade, *Thèos Eghènon*, în „Gândirea", an VII, nr. 12, decembrie 1927, p. 355—357; este primul articol publicat de Eliade în revista lui Nichifor Crainic.

2. Vezi: Mircea Eliade, *Apologia virilității*, în „Gândirea", an VIII, nr. 8—9, august-septembrie 1928, p. 352—359.

3. Vezi: Nichifor Crainic, *Jacques Maritain*, în „Gândirea", an X, nr. 8—9, august—septembrie 1930, p. 314.

4. Vezi: Const. D. Ionescu, *Două romane autobiografice: „Adorata" de Romulus Dianu, „Isabel și apele diavolului" de Mircea Eliade*, în „Gândirea", an X, nr. 8—9, aug.—sept. 1930, p. 307—309 (Eliade).

5 În textul tipărit în vol. de față, am făcut, la locul indicat, îndreptarea cuvenită între [...]

6 Să ne reamintim că André Gide publicase în 1911 *Isabelle*, pe care o aprecia drept „critica unei anumite forme a imaginației romantice".

7 Basmul *Tinerețe fără bătrânețe* îl va obseda, mai târziu, și pe Constantin Noica; vezi, îndeosebi: *Basmul ființei și „Tinerețe fără bătrânețe"* din cap IV al lucrării *Sentimentul românesc al ființei* (București, Ed. Eminescu, 1978, p. 112—146).

„Lumina ce se stinge“

Însemnări pe marginea romanului lui Mircea Eliade

Cronică literară publicată în „Cuvântul“, an VII, nr. 2054, din 9 ianuarie 1931, p. 1, 2.

Semnătura; Mircea M. Vulcănescu.

Scris în 1930, pe când Mircea Eliade se afla în India, romanul *Lumina ce se stinge* a fost publicat fragmentar în „Cuvântul“, an VII, nr. 2057—2123, între 12 ianuarie—20 martie 1931 (cu intermitențe) și an VIII, nr. 2661, din 18 septembrie 1932. De reținut că Mircea Vulcănescu a publicat cronica sa mai înainte cu câteva zile, de a se începe publicarea, în foileton, a romanului.

În volum, romanul a apărut, „complet refăcut și sporit“, cum se menționează într-o notiță publicată, la rugămintea lui Mircea Eliade, în „Credința“ (an I, nr. 8, 10 decembrie 1933, p. 4, rubrica: „Țintar“), abia în 1934.

Despre *Lumina ce se stinge* au scris, la apariția în volum, următorii critici: Pompiliu Constantinescu, în „Vremea“ (an VII, nr. 346, 15 iulie 1934, p. 7), Mihail Sebastian, în „Revista Fundațiilor Regale“ (an I, nr. 8, august 1934, p. 437—443), Ion Chinezu, în „Gând românesc“ (an II, nr. 7—8, august 1934, p. 446—448), Șerban Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale“ (an II, nr. 1, ianuarie 1935, p. 155—158).

Există două variante tipărite ale cronicii: una în ediția pentru provincie a „Cuvântului“, alta în ediția de Capitală. Între cele două variante, deosebirile nu sunt de substanță, ci numai de formulare. Nu știu care este varianta ultimă, poate cea din ediția de Capitală, căci ziarul apărea mai întâi în ediția de provincie. În arhiva familiei se păstrează articolul decupat din ediția de provincie, cu mențiunea autografă a lui Mircea Vulcănescu, făcută cu creionul roșu: „Cuvântul, 9.I.1931 (provincie)“. La Biblioteca Academiei am consultat și ediția de Capitală.

Pentru volumul de față am optat pentru varianta tipărită în ediția de provincie a „Cuvântului“, aceea păstrată de autor.

1 Vezi: Mircea Eliade, *Itinerariu spiritual*, I—XII, în „Cuvântul“, an III, nr. 857—928, între 6 septembrie — 16 noiembrie 1927 (cu intermitențe) și *Sensul „Itinerariului spiritual“*, în „Viața literară“, an III, nr. 87, 9 ianuarie 1928.

2 Vezi: Mircea Eliade, *Isabel sau apele diavolului*. București. Ed. Naționala-Ciornei, 1930 (vezi și cronica lui Mircea Vulcănescu, în vol. de față).

3 Perspectivă înșelătoare, iluzorie; tehnică pucturală prin care se obține iluzia unei perspective reale *(fr.)*.

4 Vezi: Mircea Vulcănescu, *Barba lui Visarion*, în „Cuvântul“, an VII, nr. 2058, 13 ianuarie 1932, p. 1 (articol publicat la câteva zile după cronica la *Lumina ce se stinge*).

Triptic de cărți și de semne

Paul Sterian:, „Pregătiri pentru călătoria din urmă“;
Mircea Eliade:, „Soliloquii“;
Mihail Sebastian, „Fragmente dintr-un carnet găsit“.
Colecția „Cartea cu semne“, București, 1932

Cronică literară publicată în revista „Azi“, an I, nr. 3—4, mai—iunie 1932, p. 336—340.

Semnătura: Mircea M. Vulcănescu.

Paul Sterian, *Pregătiri pentru călătoria din urmă.* Cu un portret inedit de Margareta Sterian. București, Inst. de arte grafice „Bucovina“—I.E.Torouțiu, 1932, 88 p. (Colecția „Carte cu semne“);

Mircea Eliade, *Soliloquii*. București, Inst. de arte grafice „Bucovina“—I.E. Torouțiu, 1932, 83 p. (Colecția „Carte cu semne“);

Mihail Sebastian, *Fragmente dintr-un carnet găsit*, București [f.e.] 1932, 60 p. (Colecția „Carte cu semne“.)

Colecția „Carte cu semne“ a fost lansată în cadrul Institutului de arte grafice „Bucovina“—I.E. Torouțiu; mai apoi a căpătat chiar statutul de editură. Primele trei cărți (cele numite mai sus) au apărut în primăvara anului 1932.

În afară de cele despre care scrie Vulcănescu, în aceeași colecție au mai apărut: Ilarie Voronca, *Act de prezență* București, 1932, 87 p. (Colecția „Carte cu semne“); Paul Sterian, *Poeme arabe*. Versuri din „O mie de nopți și una“ (București, Colecția „Carte cusemne“, 1933, 71 p., tip „Graficon“; inițial se anunțase cu titlul: *Elf la ilah)*.

În colecția „Carte cu semne“ mai erau anunțate să apară: Ion Călugăru, *Paltoane și nimic altceva*; Zaharia Stancu, *Tălmăciri din Esenin* (a apărut în [1934] la Ed. Cartea Românească); Haig Acterian, *Misterul zidirii Mânăstirii Argeș* (Dialog între închipuiri); Mircea Vulcănescu, *Eros și Logos în metafizica creștină*; I.M. Cantacuzino, *Ionel Teodoreanu* (studiu critic); Paul Sterian, *Tratat erotic*; Mihail Sebastian, *Femei* (a apărut în 1933, la Ed. Nationala-Ciornei); Mircea Eliade, *Maddalena*; Mircea Vulcănescu, *Bunul Dumnezeu cotidian*.

Despre primele cărți apărute în colecția „Carte cu semne“ au mai scris: Emil Gulian (despre Paul Sterian; în „România literară“, an I, nr. 13, 14 mai 1932, p. 3), *Idem* (despre Mihail Sebastian; în „România literară“ an I, nr. 16, 4 iun. 1932, p. 1), Pompiliu Constantinescu (despre Eliade; în „Vremea“, an V, nr. 240, 5 iun. 1932, p. 6), G. Călinescu (despre Sterian și Eliade; în „Adevărul literar și artistic“, an XI, seria II, nr. 600, 5 iun. 1932, p. 7), Mihail Sebastian (despre Eliade; în „România literară“, an I, nr. 17, 11 iun. 1932, p. 3), Perpessicius (despre Sebastian; în „Cuvântul“, an VIII, nr. 2563, 12 iun. 1932, p. 1, 2), G. Călinescu (despre Sebastian; în „Adevărul literare și artistic“, an XI, seria II, nr. 602, 19 iun. 1932, p. 7), V. Damaschin (despre Eliade și Sebastian: în „Viața literară“, an VII, nr. 138, iul.—sept. 1932, p. 3, 4) ș.a.

Partea din cronica lui Mircea Vulcănescu despre cartea lui Mihail Sebastian a fost selecționată și tipărită în vol. *Mihail Sebastian* [interpretat de...]. Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Anatol Ghermanschi. Colecția „Biblioteca critică", București, Ed. Eminescu, 1981, p. 78—80.

Despre volumul de versuri ale lui Paul Sterian, vezi și studiul *Poezia lui Paul Sterian* (1932, inedit; vezi în vol. de față p. 129—142).

În arhiva familiei nu am găsit manuscrisul sau dactilograma lui și nici vreun exemplar din numărul revistei „Azi".

Transcrierea am făcut-o după revistă.

Tot „Întâlnirea cu Zeul"

Scrisoare deschisă lui Paul Sterian

Polemică cu Paul Sterian, publicată în „Cuvântul", an VI, nr. 1677, 20 decembrie 1929, p. 1—2.

Semnătura: Mircea Vulcănescu.

Textul lui Paul Sterian, intitulat *Întâlnirea cu Zeul*, a apărut în „Cuvântul", an VI, nr. 1675, 18 decembrie 1929, p. 1.

Motto-ul este preluat din Tudor Arghezi, *Dor dur* în *Cuvinte potrivite*, București, Fundația culturală „Principele Carol", 1927, p. 102.

În arhiva familiei se păstrează un text dactilografiat; are patru pagini, fără modificări autografe și reprezintă o primă variantă. Textul publicat diferă mult de varianta dactilografiată.

Poezia lui Paul Sterian

Gânduri despre „Pregătiri pentru călătoria din urmă"

Studiu scris în 1932, după cum poartă mențiunea pagina de titlu.

Titlul inițial: „Paul Sterian, *Pregătiri pentru călătoria din urmă*, cu un portret inedit de Margareta Sterian, colecția «Carte cu semne», 1932"; ulterior, întrucât a elaborat o analiză mai amplă, a notat titlul: „Gânduri despre *Pregătiri pentru călătoria din urmă* a lui Paul Sterian"; mai apoi, pe coperta dosarului, a menționat: *Poezia lui Paul Sterian*, titlu sub care este indicat și în bibliografia proprie.

La dactilografiere, prima pagină, de introducere în temă, a fost uitată. (Lăsată de-o partre?! — Credem că uitată de dactilografă, căci textul dactilografiat n-a fost revăzut de autor, de vreme ce n-are corecturi.) Îl integrăm la început, acolo unde se află în varianta dactilografiată cu modificări.

În arhiva familiei s-au păstrat două variante, ambele dactilografiate. Cel dintâi text are numeroase modificări, ștersături etc., făcute cu creionul sau cu cerneală verde

sau albastră, ca și sublinieri cu creionul negru sau roșu. Sunt 11 file, nenumerotate (cele mai multe de formatul 210/340 mm), dactilografiate la un rând.

Pe pagina de titlu a notat, cu creionul roșu, numai atât: „Sterian", iar pe verso un plan inițial , pe care îl reluăm aci: „I. Inspirație și meșteșug (inițial: Poezie și mărturie — tăiat); II. Rădăcinile poeziei lui Paul Sterian: Anton Pann, Vasile Pârvan, Tudor Arghezi; III. Drama și păcatul lui Paul Sterian; IV. Urmările căderii din dar; V. Măsluire și Mărturie; VI. Încheiere".

Sub acesta, un alt plan: „*Introducere*"; 1) Inspirație și meșteșug; 2) Rădăcinile; *Problematica spirituală a pregătirilor*; 3) Îndreptar sau ispitire; 4) Căderea din dar; 5) Urmările căderii din dar; 6) Mărturie și măsluire; 7) Concluzii".

Cel de al doilea text (varianta II) a fost dactilografiat după primul; este exemplarul 1; nu are decât o modificare, făcută cu creionul negru de către altcineva, care a citit textul. N-a fost corectat de autor; are omisă aproape o pagină din textul prim, peste care autorul a făcut o trimitere, cu creion roșu, de adăugire a unui pasaj, iar dactilografa a crezut că este eliminat. L-am inclus în textul pe care-l publicăm aci. Are pagină de titlu: *Poezia lui Paul Sterian — 1932* și 24 pagini (numerotate 1—23, cu a 12-a dublă).

Pentru tipărire am folosit textul al doilea, iar apoi am confruntat cu textul prim și am operat, tacit, ca și-n alte împrejurări, o serie de modificări aflate în primul text.

Se mai păstrează cinci file dactilografiate, răzlețe, variante de lucru, ca și o serie de fișe cu însemnări de lectură.

Semnalăm aci, pentru un viitor editor al poetului, o culegere: Paul Sterian, *Acatiste și madrigale* — 1941 —, text dactilografiat (copie, hârtie carbon); are 41 de pagini, numerotate. Pe pagina de titlu se află o dedicație, scrisă cu cerneală verde: „lui Mircea ot Vâlcănești/Paul ot Vâlcea".

Într-unul din „momentele" *Pregătirilor* îl invocă și pe Mircea Vulcănescu:

Am venit să-mi cosești firele de păr,
Domnule bărbier,
Ele vor mai crește, ca iarba, mai stufoase,
Când voi fi pământ nemișcat.
Cel puțin să fiu gata cu proaspătă față
Curat precum în apă gălăgioasă rață,
Când popa o să gargarisească înainte să mă culce,
„Primăvară dulce".

Apa o să mă spele și pe apă vine-o luntre,
Cu cârmaci și lopătari știind bine unde merg.
Ne vom pomeni chemați, fraților, Sterian, Vulcănescu,
Blumenberg,
La Delta unde se împart apele:
Pe dreapta: străveziile și bucuriile.

Pe stânga: mohorâtele și tăcutele
Pregătiri...
Am venit să-mi cosești firele de păr
(Îngrijirea pentru marea trecere)

1 Vezi *Gânduri pentru pomenirea pictorului Sabin Popp*, în „Gândirea", an VIII, nr. 12, dec. 1928, p. 506—509.

2 În manuscris se continuă cu următoarea precizare: „sub titlul de *Chipuri spirituale ale vremii*" — tăiată la o nouă lectură.

3 Conceptul de „poezie pură" a fost lansat de Paul Valéry în 1920, când — după o „tăcere poetică" de două decenii — publică *L'album des Vers anciens*, urmat de *Ecupalinos ou l'architecte* (1921, 1923), *Charmes* (1922) ș.a. Problematica „poeziei pure" stârnește o dezbatere vie în presă după ce abatele Brémond prezintă un eseu pe această temă la Academia Franceză, iar mai apoi publică o suită de articole, reunite în 1926 sub titlul *La Poésie pure*; în același an publică și *Prière et poésie*.

Noua problematică influențează, printre alții, pe La Tour du Pin, Pierre Emmanuel, Jean Cayrol, Pierre-Jean Jouve, Jules Supervielle, Saint-John Perse ș.a.

4 Redare aproximativă a celebrului dicton care îi aparține lui Terentiu *Homo sum: humani nil a me alienum puto (Heautontimorumenos*, act I, sc. I, vers 25).

5 Vezi „III. Căirile și rodirile. 35 Doamne, noi, toți proprietarii; 39. Doamne, înaintea Sfintei Porți".

6 Într-o însemnare dactilografă, variantă de lucru, Mircea Vulcănescu reproduce versurile puse de Anton Pann în fruntea *Diatei* sale. Iată-le aci:

Prun am fost, mă văzui june,
Mai pe urmă și cărunt,
Și-acum vârsta mea se pune
La ani cincizecișapte punt.

De am să mai trăiesc încă
Nu mi s-a dat s-o știu eu
Căci această tain-adâncă
E știrea lui Dumnezeu.

Atâta știu numai bine
Că om și muritor sunt
Și soarele pentru mine
Se va stinge pe pământ.

Acest stârv, adică trupul,
Haina sufletului meu
Se va da lutului, lutul

Cum i-a ursit Dumnezeu.

Iar sufletu-mi se va cere
Nemurirea a vedea
Și la a doua-nviere
Faptelor seam-o să dea.

De aceia mai-nainte
De al morței mele ceas
Voiesc cu treaza mea minte
Diata-n urma-mi să o las.

În 1849 Anton Pann tipărește *Adiata*, sub formă de foaie volantă, în patru pagini, iar în 1854 (anul prăpădirii sale) scoate o *Culegere de povești și anegdote. Noul Anastasimar. Diată.*

Mircea Vulcănescu are în vedere, aci, celebrele versuri antonpannești:

La mormânt ca să-mi rădice
Un stâlp ca un monument,
De marmură, să nu-i strice
Tăria vrun element

Carele lucrat să fie
Cvadrat și lucrat frumos,
Și pe dânsul să se scrie
Aceste versuri din jos:

„Aici s-a mutat cu jale
În cel mai din urmă an
Care în cărțile sale
Se citește Anton Pann.
Acum mâna-i încetează,
Ce la scris mereu ședea,
Nopți întregi nu mai lucrează
La lumină cărți să dea.

Împlinindu-și datoria
Și talantul nengropând,
Ș-a făcut călătoria,
Dând în lume altor rând.“

7 Vezi, în vol. de față, articolul *Vasile Pârvan* și notele ce-l însoțesc, p. 186—188; 263.

8 Mircea Vulcănescu știa, desigur, că Paul Sterian vorbise despre *Léon Bloy* la Postul național de radio, în ciclul „Mistica nouă", în seara zilei de 16 mai 1930.

9 *Margareta Sterian* (născută în 1897), pictoriță și scriitoare, a fost prima soție a lui Paul Sterian. Dânsa a ilustrat coperta la Paul Sterian, *Al Sfintei Cuvioase Paraschiva cea Nouă Acatist* (București, 1931), și un portret al poetului la volumul *Pregătiri pentru călătoria din urmă.*

10 *Predicile pentru Vivi* sunt dedicate celei dintâi fiice a lui Mircea Vulcănescu (din prima căsătorie, cu Anina-Rădulescu-Pogoneanu), născută la Paris (în 1927), în vremea studiilor lui Vulcănescu și Sterian, botezată de acesta din urmă, care, uneori, în lipsa întâmplătoare a părinților, făcea și pe dădaca.

11 Trimiterea la Eminescu este mai mult decât evidentă:

Nu voi sicriu bogat
....
Ci-mi împletiți un pat
Din tinere ramuri
(Mai am un singur dor)

12 Tatăl lui Paul Sterian a fost doctorul Eraclie Sterian. Despre acesta, vezi: Paul Sterian, Aurel Morărescu, Manole Florescu, *Doctorul Eraclie Sterian* (1872—1948), în vol. colectiv *Din tradițiile medicinii și ale educației sanitare.* Studii și note. București, Ed. Medicală, 1978, p. 395—402.

Printre altele, în 1903, cu un an înainte de nașterea fiului său, Paul, doctorul Eraclie Sterian publică lucrarea *În noaptea nunții sau Ce trebuie să știe o fată de măritat, un tânăr de însurat.* Lucrarea principală a acestuia este *Educația sexelor*, publicatăîn 1907, și care, în decurs de 40 de ani, cunoaște zece ediții și o versiune în limba franceză.

13 „Printr-o greșită înțelegere" *(fr.).*

14 Despre *Pregătiri pentru călătoria din urmă* au mai scris, în acei ani, printre alții: Emil Gulian, *Paul Sterian, „Pregătiri pentru călătoria din urmă"*, *Colecția „Cartea cu semne"*, în „România literară" (an I, nr. 13, 14 mai 1932, p. 3), G. Călinescu, *Cărți cu semne*, în „Adevărul literar și artistic" (an XI, seria II, nr. 600, 5 iunie 1932, p. 7).

Revista „Gândirea"

Notă publicată în „Criterion", an I, nr. 1, 15 octombrie 1934, rubrica „...Și câteva puncte de vedere".

Semnătura: M. V.

Cu numărul 5 din mai 1933, revista „Gândirea" își încetează apariția pentru un an și patru luni, până în octombrie 1934, când apare, cu numerotarea în continuare, numărul 6. Mircea Vulcănescu, care nu mai colabora la revista lui Nichifor Crainic, îi salută totuși reapariția (an XIII, nr. 6, octombrie 1934).

În arhivă nu s-a păstrat manuscrisul notei sau vreun text dactilografiat, iar numărul din revistă nu are modificări autografe.

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

1 De fapt: *Last, but not least" (engl.)*: „Ultima, dar nu cea din urmă" (ca importanță) (Shakespeare, *Iuliu Cezar*, act. III, sc. 1) Se folosește și-n formă prescurtată, în care jocul de cuvinte e mai evident.

> *...dă-mi mâna ta, Trebonius,*
> *Cea de pe urmă, însă nicidecum*
> *Iubită mai puțin.*
>
> (Shakesepare, *Iulius Cezar*, III, 1. Trad. de Tudor Vianu, în: *Opere complete*, vol. 5, București, Ed. Univers, 1986, p. 46.)

Dan Botta: „Charmion sau despre muzică"

Notă publicată în „Criterion", an I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 6 (rubrica „...Și câteva puncte de vedere").

Semnătura: M.V.

Începutul „abrupt" al notei se datorește faptului că, într-o notă publicată imediat mai sus în aceeași revistă, era salutată reapariția revistei „Gândirea", cu nr. 6 din octombrie 1934.

Așadar, nota este prilejuită de apariția în „Gândirea" (an XIII, nr. 6, oct. 1934, p. 223—228) a unui „fragment dintr-o carte care va apare". Alte fragmente din aceeași lucrare vor apare în numere următoare ale „Gândirii" (XIV, nr. 3, mart. 1935, p. 129—137; nr. 4, apr. 1935, p. 192—197; nr. 5, mai 1935, p. 243—248).

În volum, *Charmion sau despre muzică* va apare abia în 1941 (la Ed. „Bucovina"—I.E. Torouțiu, 73 p., în colecția „Abecedar"). Vezi și *Charmion sau despre muzică*, în *Scrieri*, vol. IV, ed. Dolores Botta. București, E.p.l., 1968, p. 5—56.

Exemplarul din numărul revistei „Criterion", aflat în arhiva familiei, nu are modificări autografe.

Titlul notei l-am preluat din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

1 Vezi Vasile Pârvan, *Laus Daedali. Tăcere.* Memorial cetit la XX aprilie MCMXXI, în *Scrieri*, ed. Alexandru Zub. București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 542—555.

2 Vezi Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1921; 1923). Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923, 138 p.

Dan Botta

Textul pe care îl publicăm aci este inedit; el nu se află menționat în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Este scris probabil în 1942, când Dan Botta împlinea 35 de ani (s-a născut la Adjud, la 26 septembrie 1907).

În arhiva familiei se păstrează un text dactilografiat, cu modificări autografe.

Se mai află și câteva fișe, cu însemnări răzlețe, din care preluăm aci câteva:

„Ostilitatea lui Dan Botta pentru mare nu e explicată decât de nu mai știu ce străfund dionisian!";

„Clasicismul nu e niciodată primitiv, ci de adâncă prelucrare a ființei, de disciplinare.

Ca orice clasic, Dan Botta nu e clasic prin temperaament";

„Dan Botta nu e un clasic temperamental.

Clasicism nativ — eu nu cred să existe";

„Că există un adevărat romantism naiv al tutulor marilor clasici";

„Salut în Dan Botta pe cel mai autentic și co-substanțial maurrasian al României";

„Glasul meu în corul Eulaliilor care îl sărbătoresc nu poate fi decât glasul unui barbar.

Barbar în folosirea cuvintelor românești de alte origini decât cele greco-romane, barbar în frecvența cu care se-ntorc în vorbă căciulile sunetelor ă și î";

„O dată-n viața mea, aș vrea, scriind rândurile acestea, să-mi schimb stilul";

„Dan Bota nu este un rafinat";

„Căci — orice s-ar zice — «eternul Echilibru» al artei elinești din secolul periclean nu e decât un «moment» de echilibru provizoriu între arta enstatică a Egiptului — prin Knossos — și Bizanț!"

În 1933 Mircea Vulcănescu și-a făcut extrase, după traducerea franceză, din *Apărarea lui Socrate* a lui Platon, fișe grupate sub titlul: „Problema morții la Socrate". (Pentru o eventuală lucrare? Pentru seminarul de etică? Un asemenea titlu nu figurează în bibliografia întocmită de Vulcănescu în 1940 și nici n-am găsit alte însemnări pe această temă.)

Pe o fișă, sub un extras, a notat: „Pentru (Dan) Botta"... Iată textul extras (reprodus aci în traducerea lui Cezar Papacostea, din Platon, [*Opere*], I, București, Ed. Casei Școalelor, 1930, p. 17):

„Luând poemele lor cele mai bine făcute, îi tot întrebam ce înțeles au, pentru ca în același timp să și învăț ceva de la ei. [...[Din această scurtă cercetare am cunoscut adevărul și asupra poeților, cum că operele pe care le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuzism asemenea proorocilor și preoților-profeți... numai din înțelepciune, nu!".

1 Este vorba despre ciclul „Idoli" organizat sub formă de „simpozion", de către asociația „Criterion" în toamna anului 1932. Reamintim că „idolii" aduși în dezbatere au fost: Lenin, Freud, Chaplin, Gide, Mussolini, Bergson, Krishnamurti, Greta Gabro, Gandhi și Paul Valéry.

Dan Botta a participat la simpozionul despre Bergson *(Bergson și arta*, 23 noiembrie 1932; intervenție publicată, sub titlul *Bergson și fenomenul european*, în „România literară", an I, nr. 41, 26 noiembrie 1932, p. 1, 2).

2 „Te vor depăși, munții zămislesc, pe fugari îi adapă." *(lat.)*

3 De remarcat că Henri H. Stahl, în ale sale *Amintiri și gânduri din vechea școală a „monografiilor sociologice"* (București, Ed. Minerva, 1981), nu pomenește numele lui Dan Botta, director în comitetul de direcție al Asociației științifice pentru Enciclopedia României (directorul Enciclopediei României), sub îngrijirea căruia au apărut vol. III—IV și s-a lucrat pentru următoarele volume (V și VI, despre instituțiile culturale, iar vol. VII urma să fie consacrat „făuritorilor de țară"). Că Stahl l-a cunoscut foarte bine pe Dan Botta nu-ncape îndoială, căci într-o vreme au locuit împreună, într-o aceeași încăpere, la familia Vulcănescu.

4 *Eulalii* (cu titlu și descrierea complete: *Eulalii* precedate de *Veghea lui Roderick Usher*, parafrază de Ion Barbu. Un portret desenat de Mac Constantinescu și treizeci de ornamente gravate de Pierre Grant) a apărut la București, în 1931, cu 48 p. (Vezi *Eulalii*, în *Scrieri*, vol. I, ed. Dolores Botta. București, E.p.l., 1968, p. 49—67).

5 Vezi *Cantilena*, în *Scrieri*, vol. I, ed. cit., p. 39—47.

6 Volumul *Limite* a apărut la București, în 1936, în colecția „Gândirea" (213 p.).

7 *Patetica lui Valéry*, în *Scrieri*, ed. cit., p. 163—178.

În textul editat acum două decenii, nu mai apare dedicația; „Lui Mircea Vulcănescu".

8 Polemica lui Dan Botta cu Lucian Blaga a fost declanșată de o notiță a celui dintâi din articolul *Românii, poporul tradiției imperiale* (1941).

„Dosarul" polemicii dintre Dan Botta și Lucian Blaga cuprinde, ca piese mai importante, următoarele:

Dan Botta, *Românii, poporul tradiției imperiale*, în „Dacia", an I, nr. 1, 15 apr. 1941, p. 3.

Dan Botta, *Alte încercări de mistificare literară.*

L. Blaga, *Hazul țărănesc al imperialului Dan Botta* în „Țara" (Sibiu), an I, nr. 12, 26 apr. 1941, p. 2; și în „Timpuri", an V, nr. 1423, 26 apr. 1941, p. 2;

L. Blaga, *O gravă tentativă de expropriere literară*, în „Țara", an I, nr. 16, 30 apr. 1941, p. 3; și în „Gândirea", an XX, nr. 5, mai 1941, p. 266—268;

Dan Botta, *O eroare: „Spațiul mioritic" al Domnului Lucian Blaga*, în „Timpul", an V, nr. 1445, 18 mai 1941, p. 2; nr. 1446, 19 mai 1941, p. 2; nr. 1448, 21 mai 1941, p. 2; (reluate în „Țara și în „Porunca vremii");

L. Blaga, *Alte încercări de expropriere literară*, în „Țara", an I, nr. 47, 8 iun. 1941, p. 2; și în „Tribuna", an IV, nr. 52, 9 iun. 1941, p. 1.

Dan Botta, *Alte încercări de mistificare literară*, în „Sfarmă piatră", an VIII, nr. 194, 21 iun. 1941, p. 2; nr. 195, 22 iun. 1941, p. 1.

Articolele lui Dan Botta sunt reunite în broșura *Cazul Blaga*. București, „Bucovina"—I.E. Torouțiu, 1941, 64 p.

9 Vezi, în vol. de față, articolul: *Dan Botta: Charmion sau Despre muzică*, p. 144.

10 „Dacia" a apărut între 15 aprilie 1941—1 mai 1942. Deși se menționa că „apare de două ori pe lună", au văzut lumina tiparului în total opt numere. Comitetul de direcție a fost format din Octavian C. Tăslăuanu (până la nr. 6), Dan Botta și Emil Giurgiuca.

Dintre colaboratori, amintim pe: N.I. Herescu, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Basile Munteanu, Vlaicu Bârna, Zevedei Barbu, Dragoș Vrânceanu, Ion Vlasiu, N. Tatu, Ernest Bernea, Anton Balotă, Grigore Popa, Ion Veverca, Mihai Beniuc, Ion Conea, Onisifor Ghibu, Ion I. Nistor, N. Cartojan, Emil Botta, Ștefan Teodoescu, Al. Busuioceanu, Valentin Al. Georgescu ș.a.

Mircea Vulcănescu a colaborat cu un singur text: *Gânduri pentru durerea și nădejdea ceasului de acum* (an I, nr. 3, 16 mai 1941, p. 1).

Pentru Eugen Ionescu

Tipărit în „Familia" seria III, an I, nr. 5—6, septembrie—octombrie 1934, p. 94—101.

Semnătura: Mircea M. Vulcănescu.

Textul reprezintă o formă amplificată a raportului prezentat de Mircea Vulcănescu în cadrul lucrărilor „Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitați".

Premiul a fost inițiat de Dimitrie Gusti, pe când era ministru al Instrucțiunii Publice, prilej cu care a declanșat o amplă acțiune de așezare pe temelii culturale solide a ministerului amintit. (Vezi, în acest sens, voluminoasa lucrare: *Un an de activitate la Ministerul Instrucției, Cultelor și Artelor*, București, 1934, 1596 p., la care a colaborat și Mircea Vulcănescu).

Un juriu constituit din 7 tineri scriitori (spre a depăși canoanele universitare sau academice) avea misiunea de a citi manuscrisele trimise și a premia șapte lucrări, ce urmau a fi tipărite la Editura Fundațiilor Regale.

Premiul s-a acordat pentru prima oară în 1934 și de la început a dat naștere unor controverse chiar între tineri. El s-a permanentizat pentru un deceniu (cu o întrerupere în vremea războiului). Dintre lucrările premiate și editate în anii următori, amintim: 1935: Ștefan Baciu, *Poemele poetului tânăr*; Virgil Gheorghiu, *Marea vânătoare*; Simion Stolnicu, *Pod eleat*; 1936: Șt. Teodorescu, *Spre un nou umanism;* Ion Biberi, *Thanatos*; Al. Dima, *Zăcăminte folklorice;* 1937: Emil Botta, *Întunecatul april*; Șt. Stănescu, *Arca lui Noe*; 1938: Bucur Țincu, *Apărarea civilizației*; 1939: Aurel Chirescu, *Finister*; Petru P. Ionescu, *Ontologia umană și cunoașterea.* Sau, în 1944, un juriu format din: Tudor Vianu, Perpessicius, Camil Petrescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Ion Biberi și Petru Comarnescu a premiat pe Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu pușca*, C. Tonegaru, *Plantații* ș.a.

Revenind la concursul din 1934, au fost depuse 93 de manuscrise de poezie, 12 de eseuri și șapte studii filosofico-științifice. Comitetul pentru premiere a avut o sarcină extrem de dificilă, de a alege, premia și totodată de a se îngriji de tipărirea lucrărilor premiate. Titlul sub care s-a făcut premierea a fost: „Premiile scriitorilor tineri needitați, decernate sub auspiciile Fundațiilor Culturale Regale de către comitetul celor șapte".

Componența comitetului a fost următoarea: Președinte: Tudor Vianu; membri: Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu, Șerban Cioculescu, Romulus Dianu, Ion I. Cantacuzino, Petru Comarnescu.

După îndelungi și aprinse dezbateri de triere și judecare în comitet, au rămas în competiție, pentru ultima ședință a comitetului, 17 manuscrise; dintre acestea, unul a fost retras, rămânând 16; ele aparțineau următorilor: cu eseuri— Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Vasile Lovinescu, Lucian Boz; cu poezii — Cicerone Theodorescu, Andrei Tudor, Emil Gulian, Vl. Cavarnali, Dragoș Vrânceanu, Horia Stamatu, I. Ciorănescu, V. Stoe, Florica Mumuianu, Valeriu Bora, Eugen Jebeleanu.

Așadar, după vii dezbateri, în ședința comitetului ca și în presă, urmate de demisia a doi membri, au fost premiate: Eugen Jebeleanu, *Inimi sub săbii* (poeme), Horia Stamatu, *Memnon* (poezii), Vladimir Cavarnali, *Poezii*, Dragoș Vrânceanu, *Cloșca cu puii de aur* (versuri), Constantin Noica, *Mathesis sau bucuriile simple*, Emil Cioran, *Pe culmile disperării* și disputatul Eugen Ionescu, *Nu*. Așadar, se prevedea premierea a patru volume de versuri și a trei de eseu, critică literară. La eseu, au fost premiați, deci Emil Cioran, Constantin Noica și Eugen Ionescu.

Primele șase lucrări au apărut la Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", în colecția acum inaugurată „Operele premiate ale scriitorilor tineri români", București, 1934, iar întrucât Al. Rosetti, directorul Editurii Fundațiilor, s-a opus tipăririi lui *Nu*, acesta a apărut la Ed. Vremea; pe contrapagina copertei volumului lui Eugen Ionescu se menționează că acesta a fost selecționat de juriu pentru a fi publicat „cu împotrivirea a doi din cei șapte membri ai comitetului"; cei doi au fost Tudor Vianu și Șerban Cioculescu, care au și demisionat din comitet.

Dacă pentru celelalte lucrări membrii juriului au căzut de acord cu o relativă ușurință, Eugen Ionescu, cu al său *Nu* le-a dat multă bătaie de cap. Cel mai fervent apărător, ferm și chibzuit susținător al lui Eugen Ionescu, a fost Mircea Vulcănescu.

În arhiva familiei s-a păstrat referatul întocmit de Mircea Vulcănescu (manuscris; are cinci pagini), pe care îl reproducem aci:

De ce sunt de părere că trebuie să se premieze falsul itinerar critic din manuscrisul „Nu" prezentat de d-l Eugen Ionescu

Manuscrisul *Nu* cuprinde două lucrări, în aparență distincte:

1. Un triptic de trei critici, consacrate d-lor Tudor Arghezi, Eugen Lovinescu și Camil Petrescu, din care unele au fost publicate parțial în diferite periodice literare, constituind *Nu*-ul propriu-zis;

2. Un eseu „critic" asupra criticii, adică asupra circumstanețelor, esenței și funcțiunii criticii literare în genere și-n special în România, constituind *Falsul itinerar critic*.

Cele două părți ale manuscrisului se deosebesc ca gen și ca factură, dar se înrudesc sub raportul *unității de atitudine* și al procesiunii dialectice, a doua născând dintr-a-ntâia printr-un proces de dezvoltare dialectică.

Tripticul critic se prezintă — cum îl arată titlul — ca o reacțiune împotriva cotei literare de care se bucură trei autori consacrați ai poeziei, criticii și prozei românești contimporane.

Tripticul e mai mult decât o critică propiu-zisă. El nu e numai o încercare de a verifica soliditatea piedestalului a trei <idoli» ai criticii literaturii românești contimporane, ci o încercare de a verifica și de a zdruncina tipul de sensibilitate artistică și literară și complexul social-cultural al criticii care a putut consacra trei «non-valori».

Cu toată deosebirea de factură, primul studiu închide condițiile spirituale ale celui de al doilea. Ultimul constituie un fel de autojustificare a autorului față de primul.

Aci, câmpul de cercetare se lărgește! Obiect de cercetare devine însuși *actul critic*, ale cărui *autenticitate*, garanție și semnificație sunt scrutate de autor cu aceeași intransigență cu care scrutase în prima parte *obiectul* acesteia.

S-a spus că Eugen Ionescu este «copilul teribil» al tinerei generații și examinatorii grăbiți ai manuscrisului ar putea fi surprinși de anumite îndrăzneli și ușurințe ale lui.

Lucrul e de netăgăduit.

Prezentarea unei lucrări pline de negațiuni intransigente aprobării unui juriu executat în total și în parte-n manuscris pare a închide o dublă inconsecvență.

Orice distingere înseamnă o relativă aprobare și, ca atare, premierea lui Eugen Ionescu ar putea însemna pentru juriu sau o relativă inconștiență, sau un spirit ciudat de autoflagelare, incompatibil cu «demnitatea» lui.

Făcând acest impas asupra comisiei, d-l Eugen Ionescu merge la sigur alături de premiu!

Cum a putut totuși stărui să prezinte manuscrisul în astfel de condițiuni, cu neputință să fi scăpat acuității sale de gândire!

Nu cumva, scontând mai dinainte un eșec, d-sa căuta tocmai în această respingere o confirmare? O confirmare spirituală, bineînțeles, dar nu mai puțin o confirmare a tezelor *Falsului itinerar?*

De la un spirit inteligent, amator de scandaluri literare, de farse și escamotări, e de așteptat orice.

Respingând manuscrisul pe motive de acest ordin, juriul ar confirma, în întregime, grosul afirmațiilor critice ale lui Eugen Ionescu.

Aici ajung la miezul susținerii mele.

Cu toată obraznica și paradoxala intransigență a chipului de a se prezenta al lui Eugen Ionescu, *socotesc «Nu» o carte foarte serioasă*. Cel mai «serios» dintre eseurile prezentate spre premiere, cu toate ușurimile, farsele și camuflările pe care le cuprinde.

Și singura carte *autentic tragică* din cele cetite în manuscris!

Poziția spirituală a lui Eugen Ionescu, așa cum se desprinde din *Falsul itinerar*, este înrudită cu aceea a lui Emil Cioran din manuscrisul prezentat sub titlul *Pe culmile disperării*. Același *scepticism radical*, în care trebuie să rămână probabil ceva din condițiile de formație ale actualei generații de sub 35 [de] ani, de vreme ce-l regăsim, în diverse forme, la toți protagoniștii ei — scepticism făcut din constatarea *lucidă* a relativității valorilor, dar, în același timp, din sentimentul tragic al necesității persistente, dincolo de legăturile inteligenței, a unei valori absolute recunoscută mereu ca inaccesibilă!

Numai că-n vreme ce, la Cioran, acest scepticism are o bază livrescă și o factură filosofică și verbală, la Eugen Ionescu el este resortul unor reacțiuni de amărăciune în formularea unor judecăți de negație critică și izvorul unui minunat eseu asupra faptului de a scrie critică!

Eugen Ionescu constată, nu fără amărăciune, că «actul critic», judecata literară și critică *nu izvorăște dintr-o constrângere interioară*, adică dintr-o evidență lăuntrică, intuitivă a predicatelor critice, *ci este, teoretic, un act gratuit, pornit din* arbitrarul conștiinței criticului, care își exercită asupra operei cercetate *voința* lui de sistem, de consecvență sau de pledoarie, și care, de cele mai multe ori, ascunde și acoperă «aranjamente», socoteli de ordin etic și economic, cu totul independente de sensul intrinsec al judecății.

Opera de artă nu obligă pe critic direct la o atitudine univocă.

Judecata critică nu țâșnește ca o «iluminare interioară», din aplecarea lipsită de prejudecăți a minții criticului asupra operei de artă; ea nu e impusă criticului din afară,

ca un dat, ci *se construiește artificial, mai mult sau mai puțin artistic*, din conjugarea finalităților anestetice ale criticului (de la interese la manii) cu perspectivele de satisfacere a lor, pe care le cuprinde opera supusă judecății.

Dătătoare de seamă de judecata critică nu e deci opera de artă, ci dispozițiile, structura spirituală sau pur și simplu împrejurările în care scrie criticul.

Criticul Eugen Ionescu nu vede aici o scădere întâmplătoare a criticii, ci o «mizerie» inerentă firii ei, căreia el însuși îi sucombă. (Fapt pe care-l ilustrează cu prisosință *Jurnalul criticii* lui Barbu.)

Acest «idealism» radical al criticii, această neputință de priză asupra unui «real» axiologic din opera literară, dă criticului un *sentiment amar de singurătate*, care face ca propria lui activitate să-i apară (dacă e sincer și nu reacționează cu scheme mintale) un fel de logoree fără sens, de bârfeală autojustificatoare continuă în fața creațiilor altora, a cărei scuză de <artisticitate> pe cont propriu nu e decât o camuflare a insuficienței ei originare.

Scepticismul acesta funciar asupra misiunii criticii *izvorăște dintr-o conștiință extrem de scrupuloasă și excesiv de lucidă.*

Dintr-o conștiință *tiranizată aproape de scrupulul autenticității* de a nu avansa altceva decât ceea ce, după preceptul cartezian*, poate fi redus la aprehensiuni imediate, la evidențe sau la judecăți reductibile la asemenea evidențe.

În dosul fanfaronadelor, al butadelor, al pozelor și al îndrăznelilor stă deci, la Eugen Ionescu, ca și la Jean Cocteau — cu care [sic] poziția *Falsului itinerar critic* are adânci înrudiri spirituale — o neînfrântă *voință de adevăr*, de precizie, de claritate, care dă nu știu ce aer de spirit montaignean studiului său.

De aceea, nu mă pot opri să spun că, din eseurile reținute, și cu toate aparențele contrare, singurul care, în fond, nu se joacă când scrie, este Eugen Ionescu.

Cu această convingere despre «inteligența pură» și despre «spiritul critic», *este Eugen Ionescu un om pierdut pentru intelectualism și pentru critică*, mă-ntreb, revenind la problema pe care am schițat-o mai sus? Dimpotrivă, dincolo de paradoxul sofist întrezărești la el ironia socratică!

Demonstrația *caracterului gratuit al actului critic e ilustrată de autor prin propunerea simultană a două teze contradictorii* despre aceeași operă, *Maitreyi***, succesiv aprobată și reprobată de aceeași instanță critică, funcționând sub două unghiuri? Starea aceasta de lipsă de priză, de har a inteligenței pure, *funcționând în vid, e ilustrată în minunatul pasaj* în care confruntă pe Aristoteles cu Abebi sau Abobo, care e, fără îndoială, în materie de autenticitate, documentul cel mai relevant al literaturii românești contimporane.

---

* Principala regulă stabilită de René Descartes, cunoscută sub denumirea de „regula evidenței clare“, sună astfel: „a nu accepta niciodată vreun lucru ca adevărat, dacă nu l-am cunoscut în mod evident că este; adică de a evita cu grijă graba și prejudecata și de a nu cuprinde în judecățile mele nimic mai mult decât ceea ce s-ar înfățișa minții mele atât de clar și de distinct, încât să nu am nici un prilej de a mă îndoi“ (René Descartes, *Discurs asupra metodei de a ne conduce bine rațiunea și căuta adevărul în științe*. Trad. de Cr. Totoescu, București, Ed. Științifică, 1957, p. 48).

** Vezi Mircea Eliade, *Maitreyi*, București, Ed. Națională, 1933, 266 p. (altă ediție: 1969).

Iar *mizeria unei atari funcţiuni spirituale* şi năzuinţa sufletului spre o naivitate pe care luciditatea i-o interzice, *se ilustrează în liricul pasaj care începe prin cuvintele: «Partea mea de paradis»*. Aceste două pasagii îmi par a constitui cele două nuclee ale poziţiei sale, în jurul cărora discursivitatea a brodat apoi, printr-un ingenios combinat sistem de interludii, întreaga carte.

Eugen Ionescu este *bolnav* de luciditate, îmbolnăvit de acuitatea spiritului său discursiv, de obligaţia de a vedea clar! Şi poate că, pe deasupra, mai şi exagerează.

Şi tocmai fiindcă nu ajunge intuitiv la rezultat, la viziune, Eugen Ionescu întreprinde un examen prealabil vectorial — de curăţire a terenului — de eliminare a tot ce nu e critic în actul critic, o critică a funcţiunii critice!

Nu constituiesc acestea premisele unor „încercări" de cea mai curată esenţă montaigneană?

Şi nu dobândeşte oare, prin aceasta, „eseul" său o semnificaţie menită să-l impună atenţiunei juriului, cu cel puţin tot atâta interes cât şi atenţiunii contimporanilor?

În ce măsură mai pot atunci să împiedice premierea butadele că Tudor Vianu e gras, că Mircea Eliade s-a îndrăgostit în Indii, în loc să-şi facă doctoratul, că Ion Cantacuzino scrie dezlânat şi vorbeşte prea mult, că Petru Comarnescu se agită din cale-afară, că raţionalistul Cioculescu are o slăbiciune mistică pentru Arghezi, că R. Dianu i-a refuzat un manuscris pe motive de tactică, nu de valoare, că Mircea Vulcănescu e prost, dar şmecher şi mănâncă 7 prăjituri?

Seriozitatea cărţii e *cu totul pe alt plan* decât acestea.

Şi cred că ar fi dureros pentru juriu să nu o bage de seamă!

Şi acum, încă un cuvânt.

D-l Eugen Ionescu e, fără îndoială, un fiu spiritual al lui Mircea Eliade.

Al lui Mircea Eliade care — urmat de la o vreme de Emil Cioran şi de Petru Manoliu — nu încetează, din 1927, să predice tineretului *autenticitatea*, adică situarea în evenimentul pur şi lepădarea de orice prejudecăţi ale eului: valori, semnificaţii etc.

Eugen Ionescu e din cei care au urmat îndemnul lui Mircea Eliade şi care au făcut tabula rasa de toţi idolii simţirii, pregătindu-se unei priviri imediate a realităţii.

Şi iată-l, acum, devenit pur, se trezeşte deodată gol de orice *sens* şi de orice realitate. Numai că în loc să-şi transforme, ca d-l Teste, goliciunea în metodă, Eugen Ionescu pune mâna pe sine, se demască şi rosteşte experienţei acesteia un hotărât: „Nu".

De aceea, socotesc că — împotriva aparenţelor contrarii —domnii Vianu şi Cioculescu, critici iubitori de ierarhii axiologice —, nu sunt justificaţi să repudieze pe Eugen Ionescu pentru câteva îndrăzneli de limbaj, atunci când, în fondul lucrului, acesta e dintre ai lor!"

În referatul său, ca şi în textul publicat în „Familia", Mircea Vulcănescu s-a străduit să determine temeiul metafizic al lui *Nu* şi, totodată, fundătura în care Eugen

Ionescu a împins juriul; desigur, fără voia sa, căci n-a scris lucrarea „pentru uzul juriului", dar cu bună știință, vrând să șocheze și, totodată, să potențeze tonul polemic al criticii literare.

Despre premiere, unii dintre membrii juriului și-au expus poziția și în mod public, prin presă, astfel: Petru Comarnescu, *De ce am votat pentru „Nu" al d-lui Eugen Ionescu*, în „Vremea" (an VII, nr. 339, 27 mai 1934, p. 4, sub rubrica „Semnalizări"), Șerban Cioculescu, *Operele premiate ale scriitorilor tineri needitați*, în „Revista Fundațiilor Regale" (an I, nr. 9, septembrie 1934, p. 648—664), Ion I. Cantacuzino, *„Nu" de Eugen Ionescu*, în „Criterion" (an I, nr. 2, 1 noiembrie 1934, p. 2, sub rubrica „O carte") și, desigur, Mircea Vulcănescu.

Despre premiere și lucrări au mai scris, printre alții: A.C.T. (Alex. Cristian Tell), *Premiul celor șapte*, în „Convorbiri literare" (an LXVII, nr. 1, ianuarie 1934, p. 94), O.Ș. (Octav Șuluțiu), *Premiile celor 7 și cele 7 premii*, în „Familia" (seria III, an I, nr. 1, martie 1934, p. 96—97), Ionel Jianu, *Justificarea acordării unui premiu*, în „Rampa" (an XVII, nr. 4911, 31 mai 1934) și, desigur, mai târziu, Călinescu sau Lovinescu.

Despre premierea și conținutul lui *Nu* s-a scris și în ultimii 10—15 ani: Ion Negoițescu, *Recitind „Nu"* (în vol. *Lampa lui Aladin*. București, Ed. Eminescu, 1971). Marin Sorescu, *Eugen Ionescu față de Victor Hugo* (1983; în vol. *Ușor cu pianul pe scări*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 106—114), Nicolae Florescu, *Eugen Ionescu sau „impasul" literaturii* (în vol. *Profitabila condiție*, București, Ed. Cartea Românească, 1983, p. 258—291) ș.a.

O traducere în limba franceză a lui *Nu* a apărut la Paris, în prestigioasa editură Gallimard, în primăvara anului 1986.

Nu s-a păstrat manuscrisul textului publicat de Mircea Vulcănescu în „Familia". Pentru volumul de față, preluăm textul după revistă.

1 „Apărare și ilustrare" *(fr.)*.

Imoralitatea artei?

Răspuns la un interviu

Text inedit.

A fost scris în toamna anului 1936, pe când Mircea Vulcănescu era director general al Vămilor.

În arhivă s-a păstrat un text dactilografiat și un manuscris, care se completează reciproc. Textul dactilografiat (exemplarul I, la 2 rânduri) are patru pagini, nenumerotate, cu modificări autografe făcute cu creionul, iar textul manuscris este conceput cu cerneală verde (3 + 7 pagini, nenumerotate).

Transcrierea s-a făcut după aceste texte.

Titlul îl preluăm după o copertă, pe care autorul a notat cu creionul: „Imoralitatea artei? Răspuns la un interview". În bibliografia întocmită de Vulcănescu peste câțiva ani (în 1940), acest text poartă titlul: „Moralitatea artei. Interview".

Dintre „cazurile" de literatură „imorală" din anii '30, două sunt mai deosebite: al lui Geo Bogza și al lui Mircea Eliade.

Se știe că în septembrie 1934 s-a judecat la tribunalul Ilfov procesul lui Geo Bogza pentru volumul *Poemul invectivă* (tipărit în 200 de exemplare). Șerban Cioculescu i-a luat apărarea în „Adevărul", iar la proces apărători au fost Mihai Sebastian și I. Brucăr, avocatul filosof.

Revista „Vremea" a dedicat un număr „imoralității" (nr. 363, 11 noiembrie 1934). Au colaborat: Emil Cioran, Mircea Eliade ș.a.

Mai apoi, în primăvara anului 1937, Mircea Eliade va fi îndepărtat din Universitate sub pretextul că publică „literatură pornografică".

Textul lui Mircea Vulcănescu nu este, însă, în legătură cu nici una dintre cele două „învinuiri". Probabil că a fost prilej de o anchetă pe care a organizat-o revista „Da și Nu" în toamna anului 1936. Astfel, în nr. 7 (din 5 octombrie 1936) al acestei reviste, la întrebarea: *Trebuie să fie poezia morală? Cazul domnului Tudor Arghezi*, răspund Dan Smântânescu și Paul Lahovary.

Revista „Da și Nu" a apărut la 5 martie 1936, sub redacția lui Dan Smântânescu. La ea au colaborat: Mircea Eliade, Emil Cioran, Dan Botta, S. Mehedinți, Paul Constantin Deleanu, C. Rădulescu-Motru, N. Iorga, Camil Petrescu, C. Fântâneru, Arșavir Acterian ș.a.

Încă de la numărul 1 se anunță și colaborarea lui Mircea Vulcănescu la această revistă. După răspunsurile lui Dan Smântânescu și Paul Lahovary, din „Da și Nu" a mai apărut doar un număr dublu (8—9, din 20 decembrie 1936), în care nu se mai continuă ancheta deschisă în numărul 7. Mircea Vulcănescu nu a colaborat la „Da și Nu", dar probabil a acceptat în principiu să colaboreze.

1 Compararea legilor juridice cu pânza de păianjen este mai veche; chiar Solon (635—559 î.e.n.) sau Zeleukos, discipol al lui Pitagora și legiuitor al unei cetăți grecești din sudul Italiei au spus că legile seamănă cu pânza de păianjen.

2 Poziția de creștin a lui Mircea Vulcănescu este încă o dată reafirmată.

3 În manuscris se continuă cu un pasaj tăiat cu cerneală verde, apoi, la restructurarea și numerotarea părților, textul următor a fost încercuit cu creionul albastru:

„Știu că criticii râd de judecătorii care au condamnat *Florile răului*. Baudelaire care nu era numai un artist, ci — din cele ce se scriu — un om întreg, n-a râs, ci a *suferit* de condamnare!

Judecătorul care s-ar sfii să condamne o capodoperă, dac-ar fi convins că ea vatămă binele public, de teamă că posteritatea și-ar râde de gestul său, ar fi un snob nevrednic de funcția ce i s-a încredințat. Dimpotrivă, criticul care ar judeca pe un artist

ca netrebnic în ale artei, fiindcă a fost condamnat penaliceşte, ar fi un fariseu, trădător al carierei sale.

Iar artistul care ar rămâne nesimţitor condamnării ar fi un neom: zeu sau monstru.

Dacă floarea e fermecătoare, uiţi de mucigai" (Fraza ultimă e tăiată şi cu o linie orizontală; ea ne aminteşte de volumul lui Arghezi: *Flori de mucigai.*).

4 Lecţiune incertă.

5 Pe aceeaşi filă se află, în manuscris, o poezie, pe care o reproducem:

Foaie verde bob, orez
Vino mamă de mă vezi.
Toată ziua patrulez,
Şi noaptea la pând' m-aşez.
Contrabanda când soseşte
Grănicerul o opreşte,
O opreşte şi-o aresteazǎ,
La pichet o-naintează,
La pichet încheie acte
Şi-o trimite mai departe
Şi de ea nu are parte!

6 Vezi: Tudor Arghezi, *Tinca*, în vol. *Flori de mucigai.*

Tradiţionalism fără tradiţie sau bonjurism gen 1934

Textul a fost publicat în revista „Convorbiri literare", la LXVII, nr. 2, februarie 1934, p. 175—178 (rubrica: „Idei, fapte, oameni").

Semnătura: M.V.

În arhiva familiei se află o serie de însemnări şi mai multe variante dactilografiate, cu numeroase modificări. Se păstrează un exemplar al numărului din „Convorbiri literare", pe coperta căruia Mircea Vulcănescu a notat cu creionul paginile în care se află textele sale.

În acelaşi număr al revistei se află şi cronica făcută de Vulcănescu la congresul profesorilor de filosofie (tipărită în vol. I al acestei ediţii, p. 212—215).

Culegerea lui Al. Dima, *Aspecte şi atitudini ideologice*, a văzut lumina tiparului la „Datina" din Turnu-Severin, în 1933.

Despre lucrare, o recenzie, semnată de I.M. Nestor, a apărut în „Revista de filosofie" (vol. XIX, nr. 1, ian.-mart. 1934, p. 88—89, scrisă la rugămintea autorului către N. Bagdasar); o alta, a lui G. Călinescu, s-a publicat în „Adevărul literar şi artistic" (seria II, an XII, nr. 662, 13 aug. 1933, p. 7, 8).

Studiul *Criza culturii românești*, analizat de Mircea Vulcănescu, a figurat inițial în revista „Datina“ din Turnu Severin (an IX, nr. 10—12, 1931).

„Criza culturii europene“ a constituit o temă predilectă a dezbaterilor filosofice din jurul anului 1930. Vezi, în literatura noastră filosofică, N. Bagdasar, *Din problemele culturii europene* (București, Societatea Română de Filosofie, 1931, 143 p.) sau *Politica culturii*, volum apărut sub egida Institutului Social Român și care reunește 30 de prelegeri publice ținute în 1926—1928 (București, I.S.R., 1931, X + 558 p.).

1 Încă o dată gândirea lui Mircea Vulcănescu (sprijinită pe logica formală (își spune cuvântul. Credem că adevărul, în această chestiune, se află undeva pe la mijloc.

„Revista burgheză“

Notă publicată în „Criterion“, an I, nr. 5, din 15 decembrie 1934, p. 4, la rubrica „...Și câteva puncte de vedere“.

Semnătura; M.V.

„Revista burgheză“ a apărut „bilunar“, în 7 numere, la București, între 5 noiembrie 1934 și 10 mai 1935.

Dintre cei care publică în revistă nu reținem decât pe N. Steinhardt, care, printre altele, scrie despre *Admiratorii domnului Paul Valéry* (nr. 1), *Obiceiuri și tradiții engleze* (nr. 2), *Admiratoarele și admiratorii socialismului* (nr. 4—5), *Un mare critic burghez: d. E. Lovinescu* (nr. 6) sau *Admiratorii fetei moderne* (nr. 7); iar sub pseudonimul Antisthius, același publică o suită de parodii în proză, după modelul unor reprezentanți ai „tinerei generații“, sub titlul generic: *În genul lui...* (Vezi articolul *Antisthius* și nota corespunzătoare, în vol. de față p. 166; 256—257).

La rubrica „Da și nu“ se polemizează cu Mircea Vulcănescu (pornind de la articolul *Generație)*, Constantin Noica (pornind de la articolul *Moartea omului de mâine*, din „Criterion“), Mircea Eliade („Mafalda-Eliade“), cu „asistentul de Moftologie de la Facultatea de filosofie, d. Traian Herseni“, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Mihail Sebastian ș.a.

Cititorul de azi se poate amuza cu deliciosul „Program al Facultății de filosofie din București pe anul 1935“, în care, printre altele, Emil Cioran figurează ca profesor la catedra de „Disperare“, Mircea Eliade la cea de „Fakirism“, Constantin Noica la cea de „Quintesențialitate ideală“, iar amfiteatrele poartă nume ca „Rabindranath Tagore“, „Criterion“ sau „Mircea Vulcănescu“.

Și dacă este mai greu de ajuns la revistă (aflată în fondul Bibliotecii Academiei Române), atunci se poate apela la „Almanahul literar“ din 1986 (p. 106—108), în care Pericle Martinescu publică *O glumă literară și reversul ei*, cu reproducerea (în facsimil) a programului sus-pomenit.

Semnalăm publicarea în „Revista burgheză" a unei scrisori a lui Titu Maiorescu către A.D. Holban, din 8 ianuarie 1905 (în nr. 2).

La notiția lui Mircea Vulcănescu din „Criterion" s-a dat un răspuns în nr. 4—5 (an II), din 20 ianuarie 1935, la rubrica „Da și nu", din care preluăm numai atât; „Din întreaga notiță, ca și din întreaga revistă «Criterion», se desprinde dorința statului de mâine, ostilitatea față de mizerabilul stat burghez de astăzi. D. Mircea Vulcănescu nu trebuie să uite că e funcționar public și că datorează mai mult loialism acestui stat care se sângerează ca să-l plătească". Este evidentă deplasarea discuției într-un alt plan, unul extracultural.

Nu s-a păstrat manuscrisul sau un text dactilografiat.

Transcrierea o facem după un exemplar al numărului de revistă, păstrat în arhiva familiei, fără modificări autografe.

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Antisthius; „În genul... tinerilor"

Notă publicată în revista „Criterion" an I, nr. 5, din 15 decembrie 1934, p. 4, la rubrica „...Și câteva puncte de vedere".

Semnătura: M.V.

În revistă este așezată imediat după nota despre „Revista burgheză".

Cartea despre care scrie Mircea Vulcănescu este: Antisthius, *În genul... tinerilor*. [București], Ed. Cultura Poporului, [1934], 272 p.

După o introducere intitulată, sub influența evidentă maioresciană, de luată numai ca pretext: *Beția de cuvinte 1934*, N. Steinhardt (căci acesta se ascunde sub pseudonim), parodiază pe Emil Cioran, Mircea Eliade, Ion Cantacuzino, Petru Comarnescu, Constantin Noica, Geo Bogza sau „Cuvântul liber". Unele dintre parodii (în proză, evident) sunt preluate din sau se continuă în „Revista burgheză" sau „Adevărul literar și artistic".

Mircea Vulcănescu nu este parodiat în volum, dar și el fusese pretext, prin al său „Dicționar" din „Criterion", pentru cele apărute în „Revista burgheză".

N-am găsit în arhivă manuscrisul sau vreun text dactilografiat; transcrierea se face aci după un exemplar al numărului revistei în care a apărut, număr păstrat în arhiva familiei, și care n-are modificări autografe.

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Răspuns d-lor Ralea și Dobridor

Două note, publicate în „Criterion", an I, nr. 5, 15 decembrie 1934, p. 4, la rubrica „...Și câteva puncte de vedere".

Semnătura: M.V.

De reţinut că notiţele de delimitare a poziţiei revistei „Criterion“ sunt semnate, totdeauna, de Mircea Vulcănescu.

Notele la care se răspunde sunt: *Criterion — revista „spiritualiştilor...“* (în „Viaţa românească“, an XXVI, nr. 19—20 octombrie 1934, p. 104—105); *Poimâine... (ib.*, p. 105), *Băieţii literaţi (ib.*, p. 105—106); *Ultimele genii ale filosofiei româneşti (ib.*, p. 106—107). În ultima notă este atacat „dicţionarul“ lui Mircea Vulcănescu. (Vezi, replica acestuia, şi în nota: *Răspuns „Vieţii Româneşti“*, în vol. de faţă, p. 169—170.).

1 Acuza, în ce-l priveşte pe Mircea Vulcănescu, era fără obiect. Vezi precizările noastre în studiul introductiv al acestei ediţii.

2 Este vorba de Oscar Lemnaru (1907—1968), cunoscut publicist şi autor de calambururi.

Răspuns „Vieţii româneşti“

Notă publicată de „Criterion“, an I, nr. 6—7, ianuarie-februarie 1935, p. 6 (rubrica: „...Şi câteva puncte de vedere“).

Semnătura: M.V.

Mircea Vulcănescu răspunde la nota critică intitulată *Ultimele genii ale filosofiei româneşti*, apărută în „Viaţa românească“, an XXVI, nr. 19—20, octombrie 1934, p. 106—107, şi semnată cu pseudonimul colectiv al redacţiei: P. Nicanor & Co. În nota din „Viaţa românească“ este atacat articolul lui Mircea Vulcănescu, *Spiritualitate* (apărut în partea 1 a acestei ediţii, p. 53—5).

Titlul îl preluăm din bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

1 Este vorba de André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (apărut în numeroase ediţii, a 11-a în 1972), şi Rudolf Eisler, *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, Bd. I—III (Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, 1910).

„Ramuri“
[Despre „Istoria literaturii române moderne“ a lui Nicolae Iorga]

Notă publicată în „Criterion“, an I, nr. 5, 15 decembrie 1934, p. 4, la rubrica „...Şi câteva puncte de vedere“.

Semnătura: M.V.

Recenzia lui T. Păunescu-Ulmu, la lucrarea lui N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane* (2 vol., Bucureşti, Ed. „Adevărul“, Tip. „Datina

românească", 1934, 372 + 322 p.), a apărut în „Ramuri", an XXVI, nr. 7, nov. 1934, p. 244—249, la rubrica „Cronică".

Nu s-a păstrat manuscrisul sau un text dactilografiat; transcrierea se face după un exemplar al numărului de revistă, păstrat în arhiva familiei, fără modificări autografe.

1 C. Ș. Făgețel a fost editorul revistei „Ramuri", „o modestă scânteie craioveană" din „vâlvătaia «Semănătorului»" (Vezi: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I. București, Ed. Minerva, 1973, p. 196).

Gânduri pentru pomenirea pictorului Sabin Popp

Articol scris la împlinirea unui an de la trecerea în neființă a lui Sabin Popp.

Publicat în„Gândirea", an VIII, nr. 12, decembrie 1928, p. 506—509.

Semnătura: Mircea M. Vulcănescu.

În arhiva familiei se păstrează un exemplare al revistei, cu semnătura pe copertă: „Margarita-Ioana [Nicolescu; viitoarea soție]. Luni, 24 decemvrie 1928, București" și o indicație a lui Mircea Vulcănescu: „p. 506—509". Pe coperta revistelor în care publica, Vulcănescu obișnuia să noteze numărul paginilor în care se află articolul său.

Textul din acest exemplar are mici modificări autografe, de care am ținut seama la reproducerea lui.

Se mai păstrează și un text dactilografiat (copie, cu hârtie carbon), de 12 pagini, numerotate, cu câteva îndreptări făcute cu cerneală neagră (probabil este copia textului expediat revistei).

În *Istoria literaturii române de la origine până în prezent*, G. Călinescu îl prezintă pe Mircea Vulcănescu *numai* după acest text, care i-a fost mai la îndemână, căci numărul din „Gândirea", în care se află textul vulcănescian, se deschide cu articolul lui G. Călinescu: *De apparitione angelorum* (p. 471—475; la sfârșitul textului, doi îngeri în viziunea lui Demian).

Publicăm textul după cel din revistă, ținând seama de îndreptări, precum și de copia dactilografiată.

Sabin Popp, pictor român, s-a născut la 2 ianuarie 1896, în București, din părinți originari din Ardeal; tatăl a fost medic veterinar militar.

După absolvirea Liceului „Sf. Sava", se înscrie la Școala de arte frumoase din București, unde are ca profesori: la sculptură pe Fr. Storck și D. Paciurea, iar la pictură, pe G.D. Mirea.

În vremea primului război mondial a fost observator pe avion, iar în toamna lui 1919 pleacă în Italia, de unde revine în vara lui 1920, pentru a pleca din nou la sfârșitul aceluiași an.

A murit la 1 ianuarie 1928, într-un sanatoriu din Viena, în pragul împlinirii a numai 32 de ani.

Alături de autoportrete, ne-a mai lăsat un portret al lui Ştefan Neniţescu; a încercat un portret al lui Nae Ionescu. În 1925—1926, a repictat biserica din Băleni, de lângă Târgovişte.

La moarte l-au deplâns, prin cronici publicate, Aurel D. Broşteanu (în „Universul literar") Emanoil Bucuţa (căruia îi făcuse un desen; în „Gândirea"), Ştefan Neniţescu (în „Dimineaţa", în „Adevărul", în „Vremea"), Camil Petrescu (în „Universul"), Marcel Romanescu (în „Politica") şi Nae Ionescu (în „Cuvântul").

Pentru Nae Ionescu pictorul apare, la câteva zile de la stingerea făcliei vieţii trupeşti, astfel: „Era un tânăr simplu, entuziast, vesel şi timid ca un copil nevinovat, sănătos şi cuminte. Vorbea de arta lui, pe care, ca marii maeştri, o considera ca un meşteşug în care trebuie să se depună muncă, modestie şi conştiinţă — cu inflexiuni brusce şi neaşteptate, aproape de primitiv." (Nae Ionescu, *Sabin Popp*, în „Cuvântul", an IV, nr. 981, 10 iauarie 1928, p. 1.)

1 Iată două gânduri despre „sfinţenie" ale lui Mircea Vulcănescu, unul din 1930, altul din 1943:

„Şi aventura care e? Nu e decât o singură aventură posibilă în lumea spiritului, o ştii ca şi mine, doctore [Eliade], nu-i aşa? *Este întâlnirea cu Altul*. Cine e acest «alt» şi pe ce căi ajungi până la el? Peste ce ape? Treci lin, tăindu-ţi zborul ca pasăre-n văzduh? Sau zăboveşti prin smârcuri, şi prin cotituri de ape? Zbori drept, dacă eşti sfânt, dac-ai făcut odată «întâlnirea» şi ceea ce te conduce este «dorul» de celălalt. Dar când eşti «mag», când eşti obsedat de tine însuţi, când în zadar te apleci spre alţii, doar ca să-i amăgeşti, ca să te simţi în ei pe tine, «celălalt» îţi scapă printre mâini, şi rămâi singur, «biruitor şi nedumerit» şi-ncepi să simţi crescând un «altul» chiar în tine; dar nu pe «celălalt» care e într-adevăr «celălalt», cu care te doreşti unit, ci pe un altul care este socotit «altul» în tine... *(Carte pentru „Isabel")*, 1930.)

Iată şi al doilea text:

„«Sfinţenia», chiar, apare şi ea [pentru român — n.ns. M.D.], oarecum imanentă. Ea străbate totul. Soarele e sfânt. Casa e sfântă*. *Tot* ce e la locul lui şi la timpul lui, în ordine, cu rost, e sfânt. Sfânta dreptate, sfânta ţară, ba chiar şi sfânta bătaie!" *(Dimensiunea românească a existenţei*, 1943.)

2 „Şi când fugi de Dumnezeu, fugi întru Domnul".

3 În revistă se continuă cu: „din îndemnul nu ştiu cui", cuvintele tăiate în exemplarul revistei aflat în arhivă, unde, pe margine, e notat numele: „Nichifor" (este vorba de Crainic — şi cuvântul „Nichifor" este tăiat); adaosul nu se află în textul dactilografiat (probabil a fost introdus în redacţie) şi, ca atare, l-am eliminat şi noi.

4 Scrisoarea i-a fost expediată de Margareta-Ioana Nicolescu, a doua soţie (mărturie a acesteia).

---

* Să-l cităm pe poet:

Când vii, păşeşte slobod, râzi şi cântă.
Necazul tău îl uită-ntreg în prag
Căci neamul trebuie să-ţi fie drag
Şi casa ta să-ţi fie zilnic sfântă.

Tudor Arghezi, *Inscripţie pe o uşe*

Ascensiune

Gândind în expoziţia lui Marcel Iancu

Cronică plastică publicată în ziarul „Cuvântul", an VIII, nr. 2451, din 17 febr. 1932, p. 1, 2.

Semnătura: Mircea M. Vulcănescu

Expoziţia lui Marcel Iancu a fost vernisată la 7 februarie 1932, în sala „Mozart" din Bucureşti; mai expun Miliţa Pătraşcu ş.a.

În arhiva familiei nu se păstrează decât articolul decupat din ziar, cu menţiunea autografă a lui Mircea Vulcănescu: „Cuvântul", 17.II.1932"; nu are modificări autografe.

1 Eupalinos a fost sculptor la Megara (sec. III î.e.n.); a lucrat şi la Atena. A construit, în Samos, cel mai mare apeduct din lumea grecească, ajuns celebru, ale cărui urme se păstrează şi azi.

Em. Ciomac: „Viaţa şi opera lui Richard Wagner"

Notă publicată în revista „Criterion", an I, nr. 3—4, din 15 noiembrie — 1 decembrie 1934, p. 8, la rubrica „...Şi câteva puncte de vedere".

Semnătura: M.V.

Sunt însemnări pe marginea lucrării lui Emil (Emanoil) Ciomac, *Viaţa şi opera lui Richard Wagner* (Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1934, 311 p.) (Col. „Scriitori români contemporani".)

O altă ediţie a lucrării prezentate a apărut, sub îngrijirea fiicei autorului, Ileana Ciomac-Racoviţă, în 1967, la Ed. Muzicală.

Nu am găsit manuscrisul sau textul dactilografiat. Nota o preluăm după revista în care a apăarut.

Titlul figurează în bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu.

Interludiu românesc

„Florea nestricăciunii" şi „Rit de trecere"
de Gabriel Negry

Comentarii publice în programul *Spectacolul de dans Gabriel Negry cu ansamblul său*, 23 noiembrie 1934, Bucureşti, Luceafărul S.A., [1934], p. (X—XI).

Gabriel Negry s-a născut la 22 decembrie 1910, la Caracal. A absolvit, în 1934, Conservatorul de muzică şi artă dramatică din Bucureşti (Teatru — clasa prof. Ion Manolescu); a făcut studii coregrafice cu Florica Capsali, L. Egorova (Paris), N. Legat (Londra).

În activitatea lui Gabriel Negry se disting trei etape. În prima etapă, între 1930—1940, predomină spectacolele coregrafice de artă, prin care contribuie la crearea unui limbaj cult coregrafic românesc, și activitatea etnografică și de folclor. A fost membru al asociației „Criterion" (1932—1933). În 1935 a fondat „Asociația internațională de dans" din România, care avea și o „secție" afiliată la sediul Arhivelor Internaționale de Dans din Paris.

A militat pentru impunerea dansului românesc în context universal. Pentru Expoziția internațională de la Paris din 1937, a creat poemul *Miorița*, obținând Medalia și „Prix d'Honneur" pentru elaborarea și organizarea primei „secțiuni românești de dans popular".

În a doua etapă în prim-plan trece activitatea teatrală: din 1943 este director de scenă la Teatrul Național din București; în 1946 este director artistic pe țară al Teatrelor Poporului, iar din 1947 este lector la Institutul de teatru. Din 1960 joacă un rol determinant în existența Teatrului Tineretului din Piatra-Neamț, ca regizor artistic principal.

Iar în a treia etapă se dedică activității de elaborare și publicare a unor lucrări prin care participă în mod substanțial la impunerea dansului ca gen artistic major, cu un specific și un statut al său.

Gabriel Negry a fost un strălucit dansator, artist, animator și om de cultură. A militat pentru promovarea dansului folcloric românesc ca sursă vie pentru dansul cult. Este un artist care și-a conștientizat într-un înalt grad creația sa, dezvăluită și promovată nu numai prin dans, ci și prin lucrări ca: *Note despre Dionis*, București, Ed. „Vremea", 1939, 12 p.; *Dansul. România în istoria dansului*. București, Ed. de Artă, 1940, VIII + 103 p.; *Originea dansului și inițierea științifică a speții*. București, „Tiparul Universitar", 1941, 15 p.; iar în 1986 a publicat *Memoria dansului*, vol. I, București, Ed. Muzicală, 216 p. A încheiat volumul al II-lea la *Memoria dansului* și are în pregătire: *Memoria teatrului* (experiențe spectacologice); *Dramaturgie coregrafică; Neocoregrafia românească; In memoriam* (pagini și note memorialistice).

Cu prilejul recitalului de dans al lui Gabriel Negry din seara zilei de 23 noiembrie 1934 s-a tipărit și un program: în acesta, câte un scriitor comenta un dans. S-a apelat la asemenea colaboratori-comentatori, pentru a contribui și prin scris, și prin autoritatea unor tinere condeie, la valorificarea superioară, majoră a artei coregrafice românești. Au colaborat: Dan Botta (despre *Choreartium)*, Cicerone Teodorescu *(Oda mâinilor)*, Ion Cantacuzino *(Commedia dell'Arte)*, Mihail Sebastian *(Le Gants gallants)*, Grigori Sturdza *(Tristan și Isolda)*, Petru Comarnescu *(După-amiaza unui faun)*; Gabriel Negry însuși a scris despre *Simfonia dansului*; iar Mircea Vulcănescu a „argumentat" cele două compoziții românești: *Floarea nestricăciunii* și *Rit de trecere*.

Prima „grăiește" prin gestică semnificativă despre simbolul înțelegerii pașnice, iar a doua este inspirată din practica arhaică ce semnifică suferințele de milenii ale poporului român din partea unor asupritori (temă enunțată de titlu).

Textul lui Mircea Vulcănescu a fost reprodus de Gabriel Negry în: *Dansul. România în istoria dansului*. București, Ed. de Artă, 1940, p. 40—43.

Comentariile lui Vulcănescu le preluăm aci după programul *Spectacolul de dans Gabriel Negry cu ansamblul său*.

În arhiva familiei nu am găsit manuscrisul sau vreun text dactilografiat al comentariilor.

Recitalul de dans al lui Gabriel Negry

Text inedit, scris la sfârșitul anului 1934; a fost pregătit pentru nr. 8 al revistei „Criterion", număr care n-a mai apărut (pentru rubrica „Un spectacol").

Recitalul de dans despre care scrie Mircea Vulcănescu a avut loc la Opera Română din București, în seara zilei de 23 noiembrie 1934. Programul recitalului a cuprins: muzică de Debussy, Stravinski, Sinigalia, Gärtner și compozițiile românești: *Taina crinului* și *Descântec înainte de moarte*.

Cu prilejul spectacolului s-a tipărit și un program, în care Mircea Vulcănescu a comentat *Florea nestricăciunii* și *Rit de trecere* (vezi, în vol. de față p. 202—204).

Despre recitalul din toamna anului 1934 au scris, printre alții: P.C. [= Petru Comarnescu] în „Criterion" (an I, nr. 3—4, 15 noiembrie—1 decembrie 1934, p. 8, rubrica „...Și câteva puncte de vedere"); Mircea Eliade, *Gabriel Negry și problemele dansului folcloric*, în „Vremea" (an VII, nr. 367, 9 decembrie 1934, p. 6; cu un an și jumătate mai înainte, Eliade publicase articolul *Floria Capsali și Gabriel Negry*, în „România literară", an II, nr. 64, 6 mai 1933, p. 1, 2); Petru Comarnescu, *Drumurile unei coregrafii autentic românești*, în „Revista Fundațiilor Regale" (an II, nr. 1, 1 ianuarie 1935, p. 202—207, îndeosebi p. 206—207) ș.a.

În arhiva familiei s-a păstrat un exemplar al textului dactilografiat, cu o pagină de titlu scrisă cu creionul roșu și trei pagini de text, cu modificări autografe făcute de autor cu cerneală verde și creion negru; pe verso-ul ultimei pagini dactilografiate și al paginii de titlu, Mircea Vulcănescu a notat: „*Criterion*", corp 10 (pe 4 coloane)". Ulterior, pe o copertă albastră, a însemnat cu creionul: „Material netipărit pentru ultimul număr din «Criterion» — care nu a mai apărut".

Transcrierea o facem după textul păstrat în arhivă și descris mai sus.

Aurel Vlaicu

Notă publicatăîn „Criterion", an I, nr. 1, 15 octombrie 1934, p. 6, la rubrica „... Și câteva puncte de vedere".

Semnătura: M.V.

Nu s-a păstrat manuscrisul sau textul dactilografiat.

Transcrierea o facem după un exemplar al numărului de revistă, conservat în arhiva familiei, care nu are modificări autografe.

Titlul îl preluăm după bibliografia întocmită de Mircea Vulcănescu în decembrie 1940.

1 Peste câțiva ani, Victor Ion Popa va publica „*Maistorașul Aurel, ucenicul lui Dumnezeu*. Cronica vremii și vieții lui Vlaicu." Cu un cuvânt înainte de regele Carol II, Cartea I—III, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939 (Biblioteca „Energia").

Vasile Pârvan

Text publicat postum, ca inedit, de Vasile Vetișanu, în „Viața românească", an LXXVII, nr. 10, octombrie 1982, p. 15—19; este însoțit de o amplă notă introductivă, de prezentare a filosofului.

A fost reluat în vol.: *Vasile Pârvan interpretat de*... Antologie, notă asupra ediției și indice de Ștefan Lemny. București, Ed. Eminescu, 1984, p. 182—185.

În arhiva familiei se află un text dactilografiat, cu adăugiri sau modificări autografe făcute în creion negru (șapte pagini, numerotate). Se mai păstrează o copie dactilografiată cu modificări operate de Zaharia Balinca.

1 „*Idei și forme istorice*. Patru lecții inaugurale" (București, Ed. Cartea Românească, 1920) cuprinde: *Datoria vieții noastre; Despre valorile istorice; Despre ritmul istoric; Anaxandros*.

Pentru cititorul de azi, se află în vol. *Scrieri*, ediție de Alexandru Zub, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981.

2 *Memoriale* (București, Cultura Națională, 1923) cuprinde: *Laus Vitae; Dies Violaris; In memoriam; Rosalia; Parentalia; Laus Daedali*.

Pentru o ediție recentă, vezi *Scrieri*, ed. cit.

3 În 30 aprilie 1926 Vasile Pârvan a prezentat la Académie des Inscriptions din Paris comunicarea *Dacia în epoca celtică* (publicată în „Comptes-rendus des séances", Paris, 1926, și în extras, iar în limba română a apărut în „Propilee literare", an I, nr. 16, nov. 1926, p. 3—5).

A doua zi, 1 mai 1926, Pârvan a conferențiat la Sorbona despre *Le Danube Roman (Dunărea romană)*, prilej cu care a fost proclamat *professeur agrégé* și în onoarea lui s-a oferit un banchet.

4 Chiar dacă „experiența" de viață și de meditare a lui Vasile Pârvan era „departe de a fi creștină", Mircea Vulcănescu dovedește, și prin acest text, deschidere și pentru alt mod de raportare la lume, pentru alte moduri de a transcende existența imediată; așa cum va pleda pentru diversitate și pentru confruntarea liberă a principiilor de gândire, a ideilor politice în cadrul simpozioanelor de la Asociația „Criterion".

În amintirea profesorului Francisc Rainer

Articol prilejuit de moartea renumitului antropolog la 5 august 1944; a fost publicat în „Revista Fundaţiilor Regale", an XI, nr. 9, septembrie 1944, p. 493—502.

Semnătura: Mircea Vulcănescu.

În arhiva familiei se păstrează manscrisul şi textul dactilografiat.

Textul manuscris are 39 de file, numerotate; este scris numai pe faţă, cu cerneală albastră; sunt operate modificări cu aceeaşi cerneală sau cu creionul roşu. Pe unele file sunt notate numai două-trei fraze. Filele manuscrisului poartă antetul: „Ministerul Finaţelor/Cabinetul/Subsecretarului de Stat".

Textul dactilografiat (copie, la un rând şi jumătate) are 10 pagini, numerotate; sunt făcute o serie de modificări sau îndreptări de punctuaţie, cu creion negru, de către autor. La sfârşit, poartă semnătura autografă a autorului.

Textul pe care îl publicăm l-am preluat după revistă şi l-am confruntat cu manuscrisul şi cu textul dactilografiat; întrucât în arhiva familiei nu s-a păstrat un exemplar din numărul revistei, am ţinut seama de modificările făcute în copia dactilografiată. Credem că aceste modificări au fost operate după ce textul plecase la tipografie, iar pe cel tipărit autorul să nu-l fi văzut în şpalt.

Este ultimul articol tipărit de Mircea Vulcănescu.

1 Francisc Rainer a luat parte la următoarele campanii monografice ale şcolii sociologice a lui Dimitrie Gusti; a treia, la Nerej (16 iul.-16 aug. 1927; Mircea Vulcănescu nu a participat la aceasta, aflându-se la Paris); a patra, la Fundul Moldovei (1928); a cincea, la Drăguş (13 iul.-16 aug. 1929).

2 Institutul de antropologie a fost înfiinţat de Francisc Rainer la sfârşitul anului 1939; inaugurarea a avut loc la 20 iunie 1940, cu participarea unor personalităţi ca Dimitrie Gusti, Simion Mehedinţi etc., precum şi în prezenţa a numeroşi studenţi; iar prin Legea nr. 822/1941, Institutul de antropologie a fost recunoscut, de drept, ca instituţie autonomă, pe lângă Universitatea din Bucureşti, în cadrul căreia funcţiona şi Facultatea de medicină.

În 1950 Institutul de antropologie a fost integrat Academiei R.P.R., ca un colectiv de cercetare; în 1964, capătă statutul de „Centru de cercetări ántropologice", pentru ca din 1974 să-şi desfăşoare activitatea numai ca „Laborator de cercetări antropologice", integrat Institutului „Victor Babeş".

În acest cadru instituţional s-au efectuat şi se efectuează cercetări de antropologie fizică (genetică, somatologie umană, aspecte medicale), de paleoantropologie (studiul populaţiilor vechi de pe teritoriul ţării noastre) şi de antropologie culturală (studiul comportamentului uman sub aspect demografic, psihologic şi socio-cultural), cu două publicaţii anuale: „Studii şi cercetări de antropologie" şi „Annuaire roumain d'anthropologie".

În incinta Laboratorului de antropologie, în fiecare an, în ziua de 28 decembrie — ziua de naștere a lui Francisc Rainer — are loc o reuniune științifică, prin care se omagiază personalitatea celui ce i-a pus temeliile.

3 La „Viața românească", Francisc Rainer a colaborat cu *Cronica științifică* (despre înrudirea omului cu primatele) (an XXIX, nr. 6, iunie 1937, p. 133—139). Poate că Mircea Vulcănescu se gândea și la articolul *Goethe — omul de știință*, publicat în „Adevărul literar și artistic" (an X, nr. 590, 27 martie 1932, p, 1, 2).

În „Viața românească", sub pseudonimul colectiv Nicanor & Co., se publică necrologul *Profesorul Fr. Rainer*, scris de dr. N. Marcu (an XXXVI, noiembrie 1944, p. 114—117).

4 A se vedea: Marta Trancu Rainer, *File de jurnal*, București, Ed. Eminescu, 1982, 312 p.

5 *ψνχηs πειρατα* = „granițele sufletului".

În manuscris și în textul dactilografiat, articolul se încheia astfel: *λοΥos πει-ρατεωs*, adică: «înțelesul lucrului sfârșit»...?"

CUPRINSUL

CHIPURI SPIRITUALE EUROPENE

CHIPURI SPIRITUALE ROMÂNEȘTI

Amintirea omului [Ion Creangă] despre faptele trecute nu este întâmplătoare. Din toate lucrurile care au fost, noi nu reținem niciodată imagini neutre, ci tot ce ne amintim *ne este în același timp scut și bardă*, vreau să spun instrument de viață, cheie, prin care încercăm să deslușim și să dezlegăm problemele pe care ni le pune viața fără încetare. Idei de predilecție, maeștri venerați, cărți scumpe, idoli, instituții nu sunt decât dălți cu ajutorul cărora fiecare ne cioplim chipul în care am vrea să ne surprindă marea înmărmurire. Și dacă o carte sau un chip dispar din circulație de la o vreme, lucrul se petrece desigur pentru că tăișul daltei s-a tocit în vâna pietrei. Nu capriciul Zeiței renumelui hotărăște de nemurirea relativă pe care o conferă oamenilor slava, ci întrebarea dacă scula moștenită este sau nu este de folos. (...)

A fost un om de pe la noi.

Un om.

Și pentru că a fost un OM, în vremile acestea de măscări, slăvit îi va rămâne numele și neamul, în neamul neamului, cât va fi neam românesc.

MIRCEA VULCĂNESCU

ISBN 973-22-0505-9
ISBN 973-22-0503-2